الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـة الشعبيـــة
وزارة التعليــــم العالـــــي والبحــث العلمــــي
جامعـة مولــــــود معمـري تيــــــزي-وزو
كليـــــة الآداب واللّغات
قسـم اللّغــة العربيــة وآدابهــا

مذكـــــرة لنيـــل شهادة الماجستيـــر

التـخصـص: لّغــــة وأدب عربي.

الـفـــرع: نقد وبلاغة

إعداد الطالبة: يحياوي زكية

الموضـــــــوع:

الصورة الفنية في التجربة الرومانسية

ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي

"أنموذجا"

لجنة المناقشة:

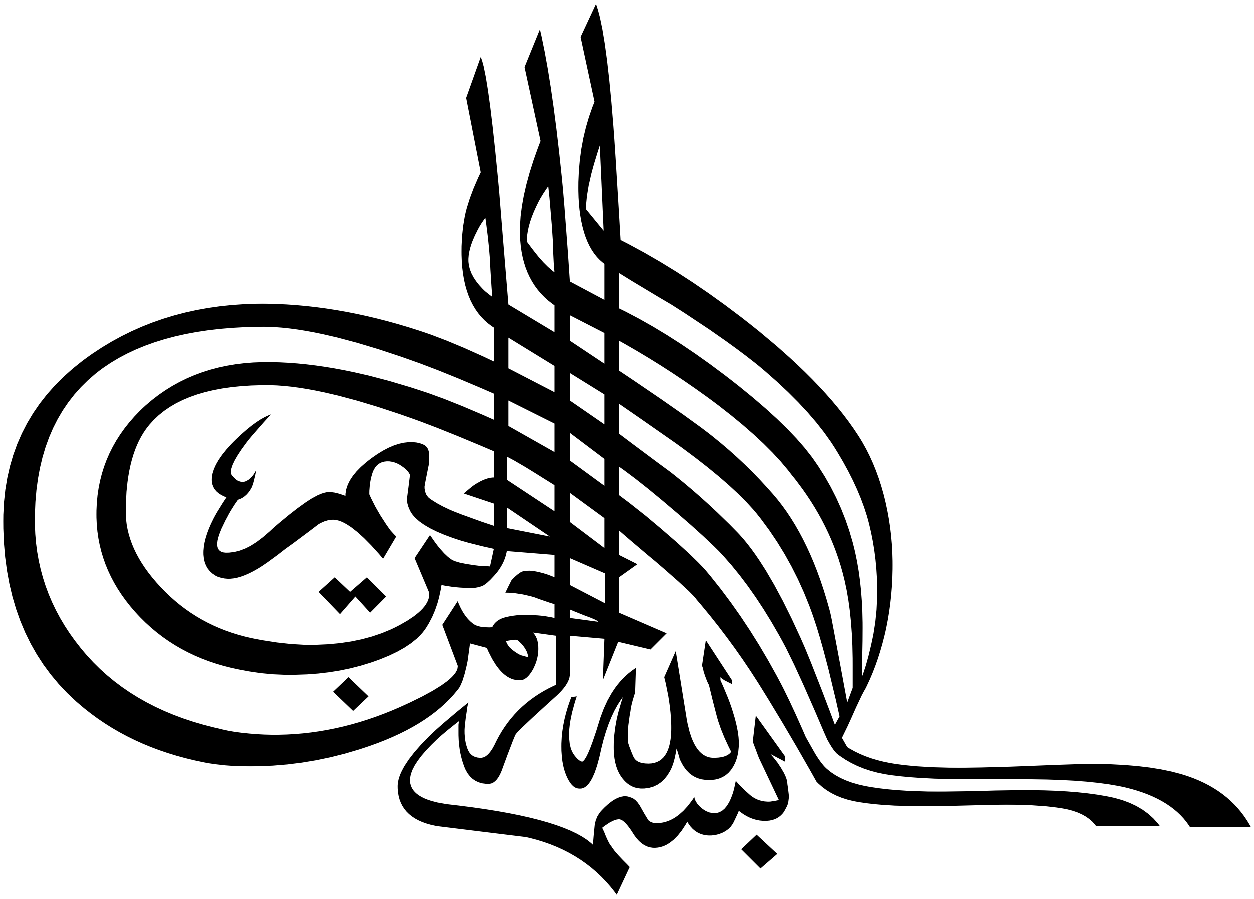
د.شتوان بوجمعة..........أستاذ محاضر (صنف أ).....جامعة مولود معمري بتيزي وزو ....رئيســا

د.محمد الهادي بوطارن....أستاذ محاضر (صنف أ) ...المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة الجزائر....مشرفا ومقررا

د.عشي نصيرة...........أستاذة محاضرة (صنف أ) جامعة مولود معمري بتيزي وزو ....ممتحنا

دعيقون خالد...............أستاذ محاضر (صنف أ).جامعة مولود معمري بتيزي وزو ....ممتحنا

تاريخ المناقشة: 29 مـــاي 2011


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

إلــــى الوالديــن الكريمين.

إلــى كل من علمنــي حــرفا.

إلى الدرتين "نريمان ووفاء".

إلى ولدي الشقي "نذير".

إلى من آزرني في كل خطوة ..."زوجي، رفيق دربي".

إلى أختي الصبورة "فاطمة".

إلى كل الإخوة والأخوات.

إلى بلدي المفدى ..."الجزائر".

إلى روح أبي القاسم الشابي.

أهدي هذا الجهد المتواضع.

✍ **زكية يحياوي**

مقدمة

مقدّمـــة:

إن العمل الشعري لا يقصد به مجرد التعبير بل يتعداه إلى رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال في وجدان الآخرين، والفرق بين الشعر والنثر ليس فقط في الوزن والقافية بل في طريقة استعمال اللغة. فالكلام النثري إخباري مرسل، والكلام الشعري إيحائي تخيلي يقوم على الصورة التي تكشف عن الجوانب الخفية في التجربة الفنية.

لذا يتناول هذا البحث، الصورة الفنية وقد أثرت أن تكون هذه الصورة في إحدى تجارب الرومانسيين في المغرب العربي (تونس) باعتبار أن عنصر التصوير في الشعر الرومانسي وفي النقد الحديث من أهم عناصر العمل الفني، إنه القوة الخالقة في الشعـر من هنا فإن الاتجاه إلى دراسة الصورة الفنية يعني الاتجاه إلى روح الشعر مباشرة، ومن ثم تأتي أهمية هذه الرحلة (الدراسة البلاغية والنقدية) في الشعر الحداثي التونسي وهي رحلة يظفر فيها القارئ بالمتعة الفنية والسحر الطريف...من أنماط التصوير الفني في التجربة الرومانسية الحديثة كما يجد أهم سمات الصورة الفنية وملامحها المميزة في التجربة الرومانسية ذات الطابع الخاص,

الحق أن اختيار هذا الموضوع لم يأت صدفة، بل بعد تفحص وتمعن في التجارب الشعرية المختلفة، إذ وجدت أن هذا النوع من الدراسات النقدية والبلاغية في الشعر الجزائري مستهلك بالمرة فاتجه نظري إلى أحد أقطاب الحداثة في تونس وهو أبو القاسم ألشابي.

أما الأسباب التي أجذبتني لمثل هذه الدراسات فيمكن إجمالها فيما يلي:

1. كون الصورة الفنية ظاهرة نقدية بلاغية متشعبة الخصائص تستوجب الوقوف عندها خاصة في التجارب الفنية الحديثة ولأنها ظاهرة غامضة بالنسبة للطلاب الحديثي التكوين في المجال البلاغي.

2. كما أن اختيار ديوان "أغاني الحياة" لأبي القاسم الشابي ليس اعتباطيا بل لكونه أول شاعر تونسي أثار سؤال الحداثة في القصيدة العربية في تونس.
3. عمق التجربة ودرجة الاكتمال الفني عند هذا الشاعر الشاب على الرغم من قصر فترة إبداعه.
4. كونه يشكّل صرخة أدبية اهتزت لها أركان الوسط الأدبي والثقافي التونسي بأسره. وامتد صداها حتى المشرق العربي، إذ وجد تجاوبا واسعا لم يحظ بمثله أي صوت أدبي تونسي حتى اليوم.
5. كون الشابي ظاهرة أدبية فريدة تستحق الالتفات والدراسة فهو نقطة استدلال مميزة في تاريخ الشعر التونسي الحديث والمعاصر.
6. كون الشابي ثورة أدبية على الشعر القديم شكلا ومضمونا كما أن رومانطيقيته ذات طابع خاص ومميز ما جعله يعتبر أحد رواد الشعر الحديث لا في شمال إفريقيا فحسب بل في الوطن العربي.
7. تخطيه مجال حدود تونس على الرغم من صغر سنه وقصر تجربته واحتلاله موقع بارز في الساحة العربية.
8. تحول مفهوم الشعر في تونس من الصناعة إلى إبداع خارق قائم على التخيل والإدراك والحدس، والتمرد على اللّغة الكلاسيكية قبله، ليكون صوتا جديدا جريئا ذا تجربة عميقة في الحياة واللغة معا.
9. تأثيره في الشعر التونسي بعده، إذ كان بمنزلة القدوة للشعراء التونسيين الذين جاءوا من بعده واقترن اسمه بالدعوة إلى التجديد وتسرب تيارات تحديث متنوعة إلى الشعر التونسي، وكانت له القدرة علي البروز والتميز ونيل اعتراف النقاد والإشعاع خارج حدود الوطن واعتقد أنني –لا أبالغ- إذا قلنا بأن لا أحد من

الأدباء التونسيين نال هذه المنزلة قبله أو بعده، ثم إن الصورة عند الشابي هي مرتكز الإبداع الفني فهو رسام بالفطرة، والصورة أداته الأولى.

10. وأخيرا محاولة الإسهام في إثراء أدب وثقافة المغرب العربي.

أما فيما يتعلق بالمنهج، فقد حاول البحث أن ينفتح على أكثر من منهج نقدي بما أن كل منهج يركز على جانب من النص دون الجوانب الأخرى، لذلك استعنت في هذه الدراسة بأكثر من منهج، بداية بالمنهج التاريخي إلى المنهج النفسي وأخيرا، المنهج الوصفي التحليلي والإحصائي إلى حد ما.

وهذه المناهج النقدية تتكامل فيما بينها خاصة إذا تعلق الأمر بدراسة الجوانب الفنية فقد حاولت إنارة خبايا العمل الإبداعي عند الشابي في محاولة التقاط العناصر الدفينة واستكشاف القيم الجمالية في النص الأدبي عنده.

ويضم هذا البحث : مدخلا وثلاث فصول:

- مدخلا تمهيديا لتعريف الخيال ودوره في عملية التداعي الصوري ثم تتبعت تطور الخيال وعلاقته بالصورة عند مختلف النظريات القديمة والحديثة ومدى تطور مفهوم الصورة الفنية وأهميتها في العمل الشعري.

1- **الفصل الأول:** وهو فصل يشتمل على مدخل عام للشعر الرومانسي عند الشابي حاولت فيه تصنيف أغراض الشعر في ديوان "أغاني الحياة" وما في ذلك من علاقة بالصورة الفنية في شعر الشابي، ذلك أنه يستلهم صوره الفنية النفسية والطبيعية (وأنماط أخرى من الصور) من التجربة الرومانسية الحديثة، للوصول إلى دورها في تشكيل الصورة عنده.

2- **الفصل الثاني:** تناولت فيه تجليات الصورة البلاغية التقليدية بلمسة رومانسية حديثة (وهي صور التشخيص بالاعتماد على عمود الشعر) كالصورة الإستعارية القائمة

على الفعل الحركي وهي سمة في الشعر الرومانسي، والصورة المتحركة القائمة على حركة الأجسام في الخارج (كالرياح، البحر، الأمواج، العواصف...) ثم تناولت الصورة التشبيهية البسيطة ومرجعيتها النفسية وأبعادها ومقصدها كما تعرضت للصورة التشبيهية التمثيلية المركبة بأبعادها، فالتشبيه والاستعارة هما بؤرة الصورة الفنية في الخطاب البلاغي والنقدي القديم والحديث باعتبارها أبسط مكونات التصوير.

3- **الفصل الثالث:** عالجت فيه أنماط الصورة الفنية الرومانسية في شعر الشابي منها الصورة الثيمية بموضوعاتها المتكررة في "ديوان أغاني الحياة" وصور تراسل الحواس والمفارقات وصور الألوان والأضواء وما فيها من ملامح التميز في القصيدة الشابية.

وانتهى البحث بخاتمة احتوت مجمل النتائج التي توصلت إليها هذه المذكرة.

أما المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث فهي: أعمال أبي القاسم الشابي الكاملة منها الشعرية الممثلة في مدونة "أغاني الحياة" وهو محل الدراسة، والأعمال النثرية كالخيال الشعري عند العرب، الرسائل، المذكرات.

هذا واعتمد البحث على مصادر عربية تراثية قديمة أخرى ككتاب الحيوان للجاحظ وأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ومفتاح العلوم للسكاكي، الموازنة للآمدي، العمدة لابن رشيق، نقد الشعر لقدامة بن جعفر، منهاج البلغاء لحازم القرطاجني وغير ذلك...، إضافة إلى المراجع العربية الحديثة إذ استفدت من كتابات جابر عصفور ومصطفى ناصف، عز الدين إسماعيل، بشرى موسى صالح، محمد الولي، محمد مندور محمد الصالح الجابري، ايليا الحاوي، عبد السلام المسدي، عبد السلام المساوي وأدونيس وفايز الداية وغيرهم، فضلا عن بعض الكتب الأجنبية المترجمة كبنية اللغة الشعرية لجان

كوهن والشعرية لتودوروف وغيرها وبعض المخطوطات الجامعية التي أضاءت الكثير من القضايا الغامضة حول موضوع الصورة الفنية كمخطوط عثمان حشلاف، عبد الحميد هيمة، محمد الهادي بوطان، رابح ملوك، مصطفى درواش وغيرهم...وبعض الدوريات كمجلة المعرفة والحياة الثقافية.

ولا يخلو أي بحث علمي من صعوبات تعيق عمل الباحث، وتجعل مهمته صعبة وشاقة، وإن كنت أحسب أن ذلك أمرا طبيعيا في كل عمل علمي أكاديمي يطمح إلى نتائج تكون في مستوى تطلعات الباحث.

وبخصوص الصعوبات التي واجهتني أثناء إنجاز هذا البحث، يمكن التركيز على عقبة رئيسة وهي صعوبة التفرغ من أجل البحث والحصول على مراجع من مناطق مختلفة خاصة وعامة، ومشاكل أخرى خاصة بمكان العمل مع الإدارة (استحالة الحركة بسبب تضخم الحجم الساعي الأسبوعي في التعليم الثانوي).

وقد جعلت هذه المشاكل مهمة البحث عسيرة جدا، ليس لي فيها من زاد إلا الإرادة والصبر، وتشجيعات بعض الأساتذة الأفاضل.

وقد كان للأستاذ المشرف الدكتور: محمد الهادي بوطارن الفضل الكبير في إنجاز هذا البحث، فقد حباني بتوجيهاته القيمة، ونصائحه الثمينة ومنحني من مكتبته الكثير، فكان بحق نعم المعلم الرشيد، فله مني كل الشكر والاحترام والتقدير.

كما أشيد بمساعدة الدكتور شتوان بوجمعة فله الشكر الخاص على توجيهاته وتشجيعاته لي وعلى منحه لي كامل الثقة بالنفس.

وأوجه جزيل الشكر للدكتور صلاح عبد القادر الذي كان أخا وأستاذا متفهما وأبا رحيما لكل الطلبة الباحثين.

كما أشكر ابنة العم الطيبة الأستاذة راوية يحياوي التي لم تبخل علي لا بالنصيحة ولا بالتشجيع، وقد منحتني من مكتبتها الخاصة، فلها مني جزيل الشكر والعرفان.

وشكرا إلى أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مولود معمري بتيزي وزو والحمد لله أولا وأخيرا على أن مكنني من إنجاز هذا البحث المتواضع وحقق لي هذه الدرجة والأمنية العلمية، وأسأل أن يكون هذا البحث إضافة جديدة في حقل الأدب العربي.

- والله ولي التوفيق-

مدخـــل

الخيال ودوره في تشكيل الصورة الفنية

عرف مصطلح الصورة انتشارا كبيرا بين البلاغيين والنقاد القدامى والمعاصرين ومع ذلك لم يتمكنوا من تحديد مفهومها تحديدا دقيقا، إذ اختلفت الآراء في ذلك وتضاربت إلاّ أن جلّها اجتمعت على أن الصورة ترتبط بالإبداع الشعري. فالتصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات، و"الشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية. والصورة منهج –فوق المنطق- لبيان حقائق الأشياء"[1].

فالصورة –إذًا- واجبة وضرورية على مستوى القصيدة، فانه من المقبول أن تخلو بعض الأبيات من الصور، لكنه من غير المقبول أن تخلو القصيدة كلّها من التصوير لأن ذلك يجعل النّص خارج دائرة الشعر، ولا يعاب النثر إذا خلا من صورة. وظهرت دلالات متنوعة لصورة "تستعمل لفظة صورة (image) في أكثر من مجال من مجالات المعرفة الإنسانية، وتتخذ في كل منها مفهوما خاصا وسمات محددة عند الغربيين، وهذه الدلالات تحصر في خمس، وهي:[2]

1- الدلالة اللغوية
2- الدلالة الذهنية
3- الدلالة النفسية
4- الدلالة الرمزية
5- الدلالة البلاغية.

وكانت الدلالتان اللغوية والبلاغية من أقدم الدلالات على الإطلاق، حيث كانت الأولى تستعمل في مجالات شتّى منذ عهد الإغريق، أما الثانية "فيعود وجودها –حسب

1 مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (دت)، ص9.
2 بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1994، ص27.

معجم أوكسفورد- إلى عام 1676"[1].

واهتمت بعض المناهج بدراسة الصورة، واعتمدت على هذه الدلالات منها: "المنهج الرمزي، والفني أو البلاغي"[2] وتمثّل هذه الدلالات أساسا لدراسة الصورة عند النقاد إلاّ أنّهم اختلفوا في اختيار دلالة من الدلالات "وقد اختلف النقاد في اختيار دلالة من الدلالات سالفة الذكر أساسا لدراستهم للصورة، إذ تمثل كل دلالة إضاءة لجانب خاص من جوانب الصورة "[3].

فالدلالة الفنية مثلا استخدمت مرادفة للدلالة البلاغية في الصورة و"امتدت هذه الدلالة من القرن الثامن عشر إلى الوقت الحاضر، وإذا افترضنا أن التصوير مرادف للتعبير المجازي فتكون الصورة المفردة في مثل هذه الحالة هي أي شكل مفرد من أشكال الكلام البلاغية يتضمن مقارنة أو علاقة بين مركبين أو عنصرين أو لنقل كل تعبير غير حرفي"[4].

أما عن مصادر الصورة فهي الخيال، الإدراك، والحس، والبصيرة "فحين تدور في ضمير الشاعر فكرة تلّح عليه مصحوبة بعاطفة قوية فإنّه يندفع للتعبير عن هذه المشاعر التي تضغط عليه ضغطا شديدا فيخفّف عن نفسه بنقل إحساسه إلى الآخرين، فيستثير طاقة الخيال، وهي الطاقة التي تجمع عناصر متفرقة من الذاكرة والعقل، لتصنع منها صورة"[5] وهذه الصورة هي التي تترجم عاطفة الشاعر وتفصح عنها، وهي التي تؤثر فينا فتجذبنا إلى الشاعر نحب ما يحبه، ونكره ما يكرهه، ونعظم ما يعظّمه ونحتقر ما يحتقره. فالفكرة

---

1 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2008، ص08.

2 بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص29.

3 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية ، ص8.

4 بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص29.

5 خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللّغوية عند البلاغيين والأسلوبيين، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائر 2007، ص129.

في الشعر –إذاً- تختفي وراء العاطفة، والخيال.

ويستعين الشاعر بالخيال لأن الحقيقة المجردة لا تكفيه للتعبير عن نفسه، كما أن الخيال يؤلّف الصور لتترجم العاطفة. لذا "يستخدم مفهوم الخيال في المصطلح النقدي المعاصر للدلالة على القدرة على الجمع بين الصور، وتحقيق الانسجام بين عناصر النص الأدبي"[1].

ومن هنا، فإن خصوبة الخيال وفاعليته تكمنان في قدرته على توليد الصور وإنتاجها، والجمع بينها يحدد قدرة الشاعر على الكشف والإبداع.

ومن البديهي أن يصور الأديب بأسلوبه المراحل المختلفة لانفعاله وإحساسه بالتجربة الشعورية التي يصورها.

لقد ساد الاعتقاد لدى الإغريق بأن الشاعر يتلقى الإلهام من ربة الشعر، "وكان أفلاطون (Platon) يعتقد أن الإلهام ضرب من الجنون تولّده ربات الشعر وآلهة في نفس الشاعر، بينما يرى سقراط (Socrate) أن الخيال نوع من الجنون العلوي"[2]. فهذه الآراء تجمع بوجود طاقة خارقة هي مصدر الشعر والإلهام، وهذه الطاقة اكبر من قدرة الشاعر فهي التي تتحكم في لحظات الشعر الممتعة، ولا يجد الشاعر بدا سوى الاندماج معها.

إن مفهوم الصورة عند أفلاطون مرتبط بالتصورات الميتافيزيقية والمحاكاة والإلهام فهو بعيد عن مسلك البلاغيين في تفسير جوهر الأدب. يقول أفلاطون: "... وبالمثل فإن ربة الشعر نفسها، تلهم بعض الناس أولا، ومن هؤلاء الأشخاص، تتعلق سلسلة من الأشخاص الآخرين الذين يتلقون الإلهام"[3]. ولم يبين أفلاطون حقيقة هذا الإلهام، فهل يلهم

---

1 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، 1974، ص17.

2 السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط2، دار المعارف، القاهرة 1983، ص81.

3 غنيمي هلال، الموقف الأدبي، دار الثقافة، بيروت 1977، ص534.

الشاعر عن طريق المخيلة، أم عن طريق الإدراك، أم عن طريق الصورة، كل هذا يحوفه الغموض فالشاعر عنده "لا يؤلف قصائده الجميلة بالفن، ولكنه يؤلفها لأنه ملهم مجذوب، ولن يستطيع الابتكار حتى يغيب عن وعيه تماما ولا يبقى فيه رشد"[1]. إن تفسيرا مثل هذا يجعلنا نشير إلى الرأي القائل بأن عملية الإبداع الفني عند أفلاطون غير إرادية وليس للشاعر دخل فيها.

أما عند أرسطو فهو (الخيال) مرتبط بالتصورات البلاغية والتفسيرات المنطقية واعتبر المجاز من أعظم صيغ التصوير وأجودها، فهو الشيء الوحيد الذي لا يقدر المرء أن يتعلّمه من غيره، "إنّه العبقرية في أكمل صورها، والمجاز الجيد دليل الموهبة البصيرة القادرة على إدراك وجوه الشبه في الأشياء غير المتشابهة"[2]، فالمجاز عند أرسطو يرتكز على قضايا من صميم علم المنطق، فهو يحثّ العقل على ممارسة وصايته على الخيال وبسط نفوذه وسيطرته عليه، حتى يبقى في حدود المنطق ودائرة المعقول ولا يجنح بعيدا.

ورغم فهمه المتقدم لوظيفة الخيال ودوره في العملية الإبداعية، فقد حد أرسطو من سلطان هذه الملكة (الخيال)، فرأى أن على الشاعر أن يجعل من نفسه صانعا محكما، وأن عليه أن يصور الأشياء كما كانت"[3].

والواقع أن نظرة أرسطو تقترب كثيرا من مفهوم الخيال المعاصر، الذي ينظر إلى الخيال على انه سمة لأصالة الشاعر وعبقريته وقدرته على إدراك ما وراء الأشياء وتحقيق الانسجام بينها. ويقول في كتابه فن الشعر: "علينا أن ننهج نهج المصورين البارعين الذين يوضحون الملامح بدقة، ولا يغفلون الشبه بين الحقيقة والصورة"[4]. فالصورة عند أرسطو تعني التماثل لأنها تقوم على تقريب المعنى، فتجعله يماثل الواقعة

1 غنيمي هلال، الموقف الأدبي، ص534.

2 أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د/إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية (دت)، ص192.

3 المرجع نفسه، ص193.

4 أرسطو، فن الشعر، تر: إحسان عباس، مكتبة الأنجلو المصرية (دت)، ص63.

الجديدة، فالتماثل دعامة من دعائم الصورة، وكذلك التشبيه، فهو يقوم على مبدأ التماثل أيضا، لقد قصر أرسطو الصورة في بداية الأمر على الأمثال والتشبيه وجعل الاستعارة من المجاز وهذا ما سماه "التغيير" فيقول: "ثم إن المثال أيضا تغيير، لكنهما –التشبيه والاستعارة- يختلفان قليلا"[1].

ولعلّ هذا الاختلاف عند أرسطو هو أن التشبيه ترد فيه الأداة أما الاستعارة فلا ترد الأداة ولا يرد المشبه به ولكن هناك ما يحيل إلى ذلك، فإذا تضمنت الصورة تغييرا كانت استعارة، أما إن لم تتضمن هذا التغيير* فهي مجرد تشبيه.

إن أرسطو –إذا- قد حدد الصورة الأدبية بالتشبيه والاستعارة : "أما الصور، فكما قلنا من قبل، إنّها تغييرات مرموقة جدا فهي تتألّف –دائما- من حدين، فعندما نقول: "الدرع كأس الإله آرس، والقوس قيثارة " يعني أوتار، فإننا نستخدم تغييرا ليس بالبسيط أما إذا قلنا : "القوس قيثارة، والدرع كأس فهنا تغيير بسيط"[2] وتكون الصورة هنا قد يقصد بها الاستعارة. ويقول في موضع آخر : "والصور تجمل، إذا تضمنت تغييرا"[3] وهذا يعني أن الصورة، قد تتضمن تغييرا فتكون استعارة، أو لا تتضمن تغييرا فتبقى تشبيها.

ولنتأمل نصا آخر من نصوص أرسطو: "... وكل هذه التغييرات صور، والصور كما قلنا، مجازات (تغييرات)، والأمثال هي الأخرى تغييرات، تنقلنا من نوع إلى نوع"[4]. فالتفريق بين التشبيه والاستعارة واضح هنا، ذلك أن الاستعارة من حيث الأصل تشبيه وكلاهما نوع من أنواع الصورة، وعليه فإن الصورة عند أرسطو هي التشبيه والاستعارة.

واعتبر أرسطو التشبيه مصطلحا يدلّ على كل أنواع التشبيه ويدخل في ذلك

1 أرسطو، فن الخطابة، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت 1979، ص195.

* مصطلح التغيير عند أرسطو يعني الاستبدال، والاستعارة تقوم على مبدأ الاستبدال.

2 أرسطو، فن الخطابة، ص197.

3 المرجع نفسه، ص223.

4 نفسه، ص224.

الأمثال التي تضرب في الحادثة المشابهة أو الأمثال التي تطلق على لسان الحيوان. وبالتالي نصل إلى استنتاج ثلاث نقاط أساسية في تنظير أرسطو للصورة الأدبية:

1- أن عبقرية الشاعر تكمن في قدرته على استعمال المجاز
2- أن الموهبة هي الملكة التي بها يتم إدراك التشابه بين الأشياء
3- أن جودة الصياغة والاهتمام بالشكل التصويري غاية فنية في حد ذاتها.

ومن هنا يظهر استخدام أرسطو لكثير من الجوانب المعرفية في تناول مسألة الصورة، وكان المنطق أكثر هذه الجوانب استعمالا، حين استثمر قوانينه في تحليل طريقة الشاعر في تناوله الصورة، وفي استعماله المجاز، فنطالع في كتابه "فن الشعر" مثل هذا التوظيف: "أما الاسم المجازي فهو إعطاء اسم يدل على شيء، إلى شيء آخر، وذلك عن طريق إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو اعتمال القياس"[1]. ونفهم من هذا النص جملة الإجراءات المنطقية التي ارتكز عليها أرسطو في تحليل المجاز.

أما الاستعارة فقد جعلها أرسطو علامة من علامات العبقرية المتمثلة بالإدراك الحدسي للشبه في غير المتشابهات. وتعليل ذلك أن أرسطو كان مهتما في كتابه "فن الشعر" بدراسة الشعر بما هو محاكاة للأفعال الإنسانية و لم يتجه إلى البحث في الأسلوب ونجد نظرية الاستعارة في كتاب أرسطو "فن الخطابة" أكثر تكاملا إذ أكّد أن "الاستعارة لا تقتصر أهميتها على الشعر، فهي ذات قيمة كبيرة في النثر أيضا، لما فيها من تطابق وانسجام"[2] ويقول أيضا: "ينبغي أن تبدو مواد الاستعارة جميلة للأذن وللفهم والعين أو أية حاسة أخرى"[3]. وعلى هذا الأساس يتطرق أرسطو إلى وظيفة الاستعارة وهي منح

1 أرسطو، فن الشعر، ص186.

2 ريتاعوض، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ط1، دار الآداب، بيروت1992، ص43.

3 المرجع نفسه، ص44.

الأسلوب الوضوح والسحر والتميز شريطة أن تكون مناسبة، بمعنى أن تتوافق مع الشيء الذي تدل عليه، وأن لا تؤخذ من أشياء بعيدة وغريبة وإنّما من أشياء متقاربة ومتشابهة.

لقد وجدت فكرة أرسطو صدى لدى الفلاسفة المسلمين وانتقلت بعد ذلك إلى النقد العربي القديم. فنجد الفارابي (ت 339هـ) قد حذا حذو أرسطو في إرساء أسس مصطلح ... "التخييل الشعري" وتأثيره على المتلقي، فطور فكرة أرسطو عن المحاكاة المرتبطة بالتحسين أو التقبيح. فقام بربط التخيل بالمحاكاة، كما ربط فكرته بالعامل السيكولوجي ذلك أن غاية الشعر تكمن فيما يحدثه من إثارة نفسية وصدمة في ذهن المتلقي، "إذ يقدم هذا النص الشعري لمخيلة المتلقي مجموعة من الصور التي تبعث في نفسه وذاكرته مجموعة من التجارب المختزنة أو المعيشة في الواقع، وتتوافق مضامينها مع صور النص الشعري، مما يدفع بالمتلقي إلى اتخاذ موقف نفسي خاص من النص، إما باستحسانه أو رفضه"[1] ويظهر من هذا النص أن الفارابي صاحب نظرية المحاكاة على أساس سيكولوجي واضح، يضع في تقديره الدور الهام الذي يقوم به التخيل. وبالتالي يكون قد مهد الطريق لمن تلاه من الفلاسفة أمثال ابن سينا وابن رشد. فأوضح لهم الصلة بين الشعر والتخيل وعمل على إثراء الدراسة النقدية عند العرب.

كما ركّز الفارابي على القوة المتخيلة والتي أولاها اهتماما في فلسفته فدرس فاعليتها في النوم واليقظة "وإذا كانت القوة المتخيلة تلعب هذا الدور الهام في فلسفة الفارابي فإن الاهتمام بدراستها لابد أن يثري مفهوم المحاكاة الأرسطية للشعر"[2]. وبهذا يكون الفارابي قد عمق الوعي بطبيعة الصورة الفنية علاقتها بالخيال والتخيل.

ولقد ركّز الفلاسفة على النص الأدبي ذاته من حيث علاقته بالواقع الخارجي الذي يحاكيه، ومن حيث علاقته بالمتلقي الذي يتأثر وينفعل به، والحقيقة التاريخية تظهر أنهم لم

1 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص30-31.

2 المرجع نفسه، ص25.

يهتموا بالشاعر ذاته، على الرغم من اهتمامهم بالأثر الذي يتركه الشعر في نفس المتلقي. "ولم يلتفتوا إلى عوالم المبدع الداخلية، وبالتالي لم يلتفتوا إلى مدى تعبير النص عن إمكانيات تخيلية هائلة وصدوره عن أصالة متفردة"[1].

وخلاصة القول فإن فلاسفة الإسلام حاولوا الحد من جموح الخيال، فقاموا بعقلنته، ومجدوا العقل باعتباره المؤدي إلى التأمل في أسرار الكون، وتفسير جزئياته، ونظروا إلى الخيال بنظرة عامرة بالشك ومن ذلك نظرة ابن سينا (ت 428 هـ) "أن الكلام المخيل هو الذي ينفعل به المرء انفعالا نفسانيا غير فكري وإن كان متيقّن الكذب، وأن القول الصادق إذا حرف عن العادة وُألحق به شيء تستأنس النفس به فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخييل عن الالتفات به"[2].

فالفيلسوف المسلم –إذًا- يتسامى بعقله، فلا غرو أن ينظر إلى الخيال الإنساني نظرة متشككة حذرة، فالعقل هو الوسيلة المثلى للمعرفة اليقينية، والمقياس الحقيقي الذي لا يخطئ في الحكم على الأشياء.

كما رفع رجال الدين والفقهاء من مكانة العقل وقلّلوا من شأن الخيال فهاجمهم ابن عربي (ت 638 ه) معلّلا ذلك بقوله: "لولا الخيال لما أمر النبي - صلى الله عليه وسلّم- أحدا بأن يعبد الله كأنّه يراه، فإذا كانت رؤية الله بالعين المجردة مستحيلة فإن رؤيته بعين الخيال ممكنة"[3].

فلم يخف إبن عربي اهتمامه وتقديره لقوة الخيال الذي يعده أعظم قوة خلقها الله لقدرته على الوصول إلى حقيقة الكون وجوهره. وهكذا استعاد الخيال مكانته خاصة على أيدي الصوفيين، وهذا ما أكّده وأقره علي البطل: "لم يقدر للخيال أن يستعيد احترامه إلاّ

1 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص49.

2 السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 82-83 ، نقلا عن: ابن سينا، كتاب الشفا، ص162.

3 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص60.

في رحاب الشعر الصوفي الذي ينبع من الذات، فهو إما في حالة كشف وفيض، أو في حالة توتر ووجد مشوق إلى هذا الكشف والفيض"[1]، هكذا –إذًا- بدأ الوعي بتعميق مفهوم الصورة الفنية وعلاقتها بالخيال أو التخيل. "وبدأت كلمة التخيل ومشتقاتها تدخل في دائرة المصطلح النقدي والبلاغي، غير أن بعض البدع التي علقت بالنظرة الصوفية منعتها من إحداث رجات في التفكير النقدي والفلسفي العربيين"[2] ، مما جعلها تتقدم بخطاها على استحياء إلى أن ثبت وجودها بقوة ووضوح عند حازم القرطاجني.

لقد نظر العرب القدامى إلى الشعر على أنّه صناعة، وكلّما أحسن صناعته ونسجه كان حسن محاكاة الواقع أو الطبيعة، و"المحاكاة تعني المماثلة والمشابهة بالاشتراك في صفة أو أكثر بين شيئين وتتحدد المماثلة بما تحدثه من تأثير في المتلقي بالاستحسان أو الاستهجان"[3]. إن الشاعر العربي القديم لا يقول شعرا إلاّ إذا زاره شيطانه، وهذه النظرة الحسية المستمدة من بيئة الشاعر، رغم بساطتها تحمل في ثناياها اعترافا ضمنيا بوجود قوة غير عادية تتحكّم في الشاعر، وتؤتيه الإلهام، فالعرب يعتقدون بالخوارق والجن والشياطين كمصدر للإلهام والإبداع. "ولكنّهم في الوقت ذاته لم يستعملوا مصطلح الخيال"[4] الذي يشير إلى الطيف أو الصورة "التي تتمثل لنا في النوم أو في لحظات التأمل بل استعملوا مصطلح "التخيل" الذي يرادف التوهم"[5].

ولقد كانت الصياغة من ابرز اهتمامات الجاحظ (ت255ه) في آرائه حول الشعر ويفسر هذا الاهتمام طريقته ومنهجه في إرساء دعائم النظرية الشكلية، القائمة على مبدأ

1 علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط3، دار الأندلس، بيروت 1983، ص20.

2 خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية عند البلاغيين والأسلوبيين، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائر 2007، ص131.

3 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص19.

4 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5 يراجع: المعجم الوسيط، ج1، مجمع اللّغة العربية بالقاهرة 1961، ص266.

الصياغة وصناعة الشعر، يقول الجاحظ: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير"[1].

فصناعة الشعر مبنية على التصوير الذي يزيد في قيمة الكلام ويرفع من قدره وشأنه، فقد أقر الجاحظ بسلسلة العناصر التي تؤدي إلى جودة الصياغة الشعرية التي منها التصوير. "والحقيقة أن الجاحظ طرح جملة من القضايا المهمة في تاريخ النقد العربي ستلقي بظلالها على أجيال كثيرة من النقاد والبلاغيين في العصور اللاّحقة فهو من بلور مصطلح "التصوير" ليطرح نفسه كمصطلح نقدي جمالي منذ أن أطلق عباراته الشهيرة"[2].

فالجاحظ يرى أن المعاني والأفكار ليست معتبرة في الشعر لأنّها متداولة بين الجمهور، وتعرفها عامة الناس، وإنما المعتبر في ذلك طريقة صياغة الأفكار وكيفية تقديم المعاني بشكل يعتمد على التصوير وإثارة الانفعال والتأثير على المتلقي. ويرى أيضا أن "شعرية النص في إبداعيته وكثرة حيويته، ومدى إمتاعه المتلقي، وسر نجاحه يكمن في قوة موقعه من النفس تكتب له الديمومة والخلود، فكان هذا الموقف بمثابة رد فعل على نظرة اللّغويين الضيقة والصارمة في تقويم الشعر، كما أنّها ثورة على النظرة النقدية الراهنة التي لا ترى في الشعر إلاّ الموقف الأخلاقي أو الوظيفة الاجتماعية المحدودة"[3].
وبهذا الفهم المتقدم لمفهوم الشعر وطبيعته يكون الجاحظ قد أرسى الملامح الأولى لمفهوم "الشعرية" وهذه الأخيرة تسعى كمنهج نقدي إلى "جعل الأدب نفسه موضوعا للمعرفـة

1 الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت 1966، ص 131.
2 جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 310.
3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بينما كان يعتبر في السابق تجليا من جملة تجليات النفسية أو المجتمع"[1].

إن الجاحظ لم يتناول موضوع الصورة بشكل منفرد وموسع، وإنّما أشار إلى ذلك إشارات قوية، فالصورة عنده شكل وليست مادة، وهي ليست سوى جزء من الصياغة. وهكذا أسس فضاء ممتعا للنص الشعري، وأراد أن يحمله إلى آفاق جديدة تخلصه من الكثير من المعوقات والتقاليد النقدية وجعل ثمة تلازم دائم بين القصيدة والصورة، على أن موضوع الصورة، قد بلغ ذروته بالدرس والتحليل، في ظلّ نظرية الصياغة عند عبد القاهر الجرجاني.

وفي ظلّ الآراء التي تناولت مفهوم الشعرية في النص الأدبي وسبل صناعة الشعر نجد قدامة بن جعفر الذي يرى أن الشعر صناعة باعتبار ما يصنعه من كمال وتجويد فيقول: "إذا كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن، فله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط. وكان كلّ قاصدا لشيء من ذلك، قصد الطرف الأجود، فإن كان معه القوة وفي الصناعة ما يبلغه إياه سمي حاذقا تام الحذق"[2].

إن قدامة لم يدرس الصور البلاغية بشكل منفرد، ولم يخصص لها بابا بعينه وإنّما تعرض لها، من خلال القصيدة الشعرية بكلّ مكوناتها: اللّفظ والمعنى، الوزن القافية والصورة ومع ذلك فهو يلح على الطريقة المستعملة لدى الشعراء في التشبيه إذ يقول: "ومن أبواب التصرف في التشبيه أن يكون الشعراء قد لزموا طريقة واحدة من تشبيه شيء بشيء، فيأتي الشاعر بتشبيه على غير الطريقة التي أخذ فيها عامة الشعراء"[3].

1 تيزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص84.

2 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (دت)، ص64.

3 المرجع نفسه، ص124.

فالتشبيه هو الجمع بين طرفين محسوسين، لاشتراكهما في المعنى أو الهيئة أو الصفة والعلاقة بين الطرفين بالمقارنة. فالتشبيه يوقع الائتلاف بين الأشياء ولا يحدث الاتحاد، ولتحقيق ذلك عليه أن يسند إلى صفات كثيرة "فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بها إلى حالة الاتحاد"[1]، ومن هنا نستخلص مراعاة التناسب المنطقي بين أطرافه والتطابق بين عناصره، فالتشبيه يحافظ على صفة الوضوح ويحافظ على المعالم والحدود بينها، لذا ذاع صيته في ميدان الشعر العربي القديم، وبالغ النقاد والبلاغيون العرب في الإعجاب بمكانته، فجعلوه من اشرف كلام العرب، ودليلا على الشاعرية ومقياسا للبلاغة.

أما التشبيه عند المرزوقي (ت421هـ): "أحسن التشبيه ما كان بين شيئين يقتربان في وجه الشبه إلى غاية الاتحاد بينهما"[2]، فالمقياس هنا واضح، وهو المقاربة في التشبيه أي لا يصح أن يكون تباعد بين المشبه والمشبه به، مما يعد عيبا من عيوب التشبيه.

ولقد جعل المرزوقي لصناعة الشعر قوانين، أطلق عليها (خصال عمود الشعر عند العرب) وهي التي يرفع بها الشاعر فوق رؤوس الأعيان، ويستحق بتطبيقها لقب شاعر وإذا ابتعد عنها ولم يلتزم بها، حطته في الحضيض، ولا يستحق بموجبها لقب شاعر. فيقول : "فهذه الخصال (عمود الشعر) عند العرب، فمن لزمها بحقها، وبنى شعره عليها فهو عندهم المخلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلّها، فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجعه حتى الآن"[3]. فصناعة الشعر تعتمد على معايير لابد أن تتوفر حتى إذا ما انعدمت حطّت الشاعر في الدرجة الصفر من سلم الإبداع والشاعرية.

---

1 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص124.

2 المرزوقي، شرح ديوان الحماسة (المقدمة)، تحقيق: عبد السلام هارون واحمد أمين، الجزء1، ط1، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، القاهرة 1951، ص09.

3 المرجع نفسه، ص11.

أما مقومات عمود الشعر تلك عند المرزوقي فهي:[1]

1- شرف المعنى

2- جزالة اللفظ واستقامته

3- الإصابة في الوصف

4- المقاربة في التشبيه

5- إلتحام أجزاء النظم، وتخير لذيذ الوزن

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له

7- مشاكلة اللفظ للمعنى.

فمن بين هذه المعايير –إذا- ما هو مرتبط بالصورة الأدبية في شكل مباشر، وفيها أطلق عليه بالمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له. كما يرى المرزوقي أن معيار المقاربة في التشبيه يتمثّل في خمس نقاط[2]: 1.الفطنة – 2. حسن التقدير- 3. اصدق التشبيه ما لا ينتقض عند العكس - 4. وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما – 5. عدم التكلّف في وجه الشبه.

أما معايير الاستعارة عنده فهي[3]: 1- إحضـار الذهن (الخيـال) ، 2- الفطنـة 3- المقاربة بين المشبه والمشبه به ، 4- الاكتفاء بالاسم المستعار كونه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار منه.

وبعد كل هذا فان الاسم الذي أطلقه (المرزوقي) على شروط نظم الشعر بل وقراءته أيضا هو اصطلاح مجازي لما يمكن أن يقوم عليه النص الشعري كقواعد تشد بنية القصيدة وتثبت أركانها، هذه المعايير تنطلق من الشاعر نفسه.

---

1 المرزوقي، شرح ديوان الحماسة (المقدمة)، ص11.

2 المرجع نفسه، ص63.

3 نفسه، ص124.

فهي مقاييس ذكائه وفطنته ودليل حسه وذوقه، وبرهان تمييزه وتقديره، بها يلهم المعاني الجليلة، ويصل إلى المقاصد المثلى التي جرى عليها عرف العرب الجمالي وقامت عليها سنن التعبير الفني عندهم، وبقدر تطبيق هذه المقاييس والقواعد يتفاوت الشعراء فيما بينهم.

ويعد الآمدى (ت370ه) "أول ناقد متخصص"[1] حسب رأي الدكتور إحسان عباس "وترتكز طريقة الآمدي في النقد على القواعد والقوانين الشعرية المنبثقة عن سنن العرب في كلامها وأشعارها حيث يبدأ بإعطاء أمثلة من القرآن الكريم أولا، ثم من الشعر، ثم يبرز عيوب الشاعر، إن لم يجد هذه السنن والقواعد"[2]، إذ عاب الآمدي بعض أشعار أبي تمام البعيدة عن جودة الطبع وحسن الذوق ففي نص له يقول:

وقال أبو تمام :

يضحكن من أسف الشباب المدبر ⁂ يبكين من ضحكات شيب مقمر[3]

فيعلّق الآمدي قائلا : "هذا البيت رديء، ما سمعتُ من ضحك من الأسف إلاّ في هذا البيت، وكأنّه أراد قول الآخر: "وشر الشدائد ما يضحك، فلم يهتد إلى مثل هذا الصواب. وقوله: "من ضحكات شيب مقمر" ليس بالجيد أيضا، ولو كان ذكر الليل على الاستعارة، لحسن أن يقول "مقمر"، لأنّه كان يجعل سواد الشعر ليلا، وبياضه بالمشيب إقمارة، لأن قائلا لو قال: "أقمر الليل راسك" كان من أصح الكلام وأحسنه"[4].

فانطلاقا من هذا النص ندرك أن الآمدي احتكم إلى المرجعية الشعرية أي سنن العرب، واتّباع قواعد ثابتة في استعمال الصورة الشعرية، والأحكام القيمية البلاغية

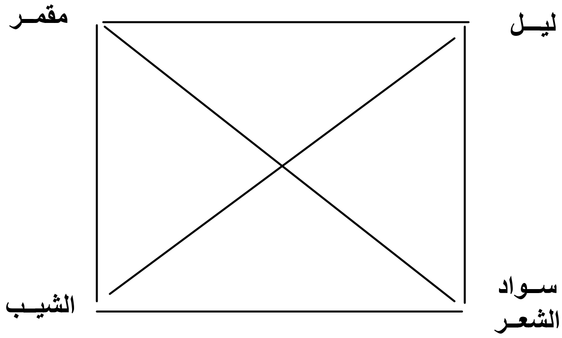
1 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 1986، ص155.

2 المرجع نفسه، ص155.

3 الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، ج1، دار المعارف، القاهرة 1961، ص250.

4 المرجع نفسه، ص191.

والنقدية الصارمة لقوله: (رديء، أصح، وأحسن)، كما أن الآمدي تناول قضية نقدية متعلّقة بالذوق، فالشيب لا يكون مقمرا، بل الليل. ومن هنا نستنتج التقابل في هذه الاستعارة والذي يتضح في الشكل التالي:



فالتقابل في هذه الاستعارة مبني على التداخل لأنها تجمع بين حدين من جنس واحد. فالآمدي إذًا يؤكد في الاستعارة أن تكون اللفظة المستعارة فيها لائقة بالشيء الذي استعيرت له.

إن المتتبع للمعايير التي وضعها ابن رشيق (ت390ه) في كتابه "العمدة" يجد أنها لا تخرج عما نص عليها القانون المتعارف عليه عند العرب، ولا تخرج عن عمود الشعر كما قرر ذلك المرزوقي، اللّهم إلاّ في إضافته لشرط واحد وهو المبالغة في الاستعارة. ومعايير الاستعارة عند ابن رشيق[1]:

1- أن تكون بليغة.
2- ألاّ يوجد تباعد، أو تنافر بين المشبه والمشبه به، والمستعار والمستعار له.
3- مناسبة المستعار للمستعار له.
4- المبالغة في الاستعارة، فلا تكون إلاّ بها وإلا فهي حقيقة.
5- عدم المباعدة أو المقاربة في الاستعارة.

1 ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح محمد محي الدين عبد الحميد، الجزء1،ط5، دار الجيل، بيروت1981، ص271.

بهذه المعايير يحكم للشاعر بالجودة أو يحكم عليه بالإساءة والرداءة كما تبين لنا أيضا هيمنة الآلة النقدية على التنظير البلاغي للصورة بصفة عامة.

أما صاحب كتاب "مفتاح العلوم" (السكاكي) فلم يقدم تعريفا دقيقا للصورة الشعرية "إنما يعتبرها ملازمة بين المعاني أي الانتقال من معنى أول إلى معنى ثان فالصورة عنده تشمل المجاز المرسل والاستعارة والكناية دون التشبيه، حيث لا يكون هناك انتقال بين معنى أول إلى معنى ثان، فهو يدرس داخل الاستعارة وضمنها، فهي تكاد تطغى على أنواع مختلفة من الصورة"[1].

وينفرد السكاكي في رؤيته للاستعارة إذ هي: "أن تذكر احد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، كما تقول في الحمام أسد وأنت تريد به الشجاع، مدعيا أنه من جنس الأسود فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به، وهو اسم جنسه، مع سد طريق التشبيه، بإفراده في الذكر أو كما تقول: إن المنية أنشبت أظفارها، وآنت تريد بالمنية: السبع بادعاء السبعية لها وإنكار أن تكون شيئا غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به، وهو الأظفار وسمي هذا النوع من المجاز استعارة، لمكان التناسب بينه وبين معنى الاستعارة"[2].

يعرف السكاكي الاستعارة بأنّها تشبيه حذف أحد طرفيه، فسواء حذفنا المشبه وتركنا المشبه به أو إذا تم العكس فهي استعارة، وهي قائمة على مبدأ التشبيه، ففي المثال السابق : "إذا المنية أنشبت أظفارها" فالمنية عند السكاكي هي الاستعارة، وهي بمعنى الأسد، فحذف هذا الأخير وأشار له بإحدى قرائنه بإسناد الأظفار لها.

ورفع عبد القاهر الجرجاني (ت471ه) من شأن الصورة حين جعلها أساسا للجمال الفني الذي يبدعه الشاعر، فيستحق الإعجاب حتى ولو كان المعنى مكررا. ويشبه

1 خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية عند البلاغيين والأسلوبيين، ص58.

2 السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، الطبعة 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص369.

الجرجاني "تأثير الصورة في السامع والقارئ بما يقع في نفس الناظر بالتصاوير التي يشكلها البارعون في مشاهدتها في حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها"[1]. فصناعة الشعر عنده مبنية على التصوير الذي يزيد في قيمة الكلام، ويرفع من قدره وشأنه.

ويذهب عبد القاهر إلى أن جلّ محاسن الكلام إن لم تكن كلّها متفرعة عن التشبيه والتمثيل والاستعارة فيقول: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة"[2].

إن عبد القاهر الجرجاني وهو يذكر وسائل التشكيل الشعري يتعرض لعدة أدوات منها التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز والكناية والإيجاز. ولقد أفرد في كتابه دلائل الإعجاز حيزا لا يستهان به للصورة الأدبية، ولكنه لم يخرج عن نظرية النظم ويبدو تفضيل عبد القاهر الجرجاني للاستعارة جلّيا ضمن الصياغة التي دعا إليها "إنها المكون الثابت في التشكيل الشعري إنها الوحيدة من بين كل أدوات التصوير الشعري التي حظيت بذلك التقدير البالغ من جهة الجرجاني"[3].

ويعد الجرجاني بإلحاحه على الاستعارة باعتبارها عمدة التصوير والتشكيل الشعري رائدا ومكتشفا، فهو في كل الأقوال المتقدمة والمتعلقة بالتصوير الشعري كان يستحضر الاستعارة دائما. ولم يدرس الصورة بشكل منفرد وإنما درسها في إطار النظرية العامة للنظم والصياغة، وهذه النظرية تجمع بين علمين كبيرين في التراث العربي هما : النحو والبلاغة وبالتالي فالصورة عند عبد القاهر الجرجاني من مقتضيات النظم فهو يقول: "بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به معجز وذلك لأن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم وعنه يحدث وبه يكون، لأنّه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلام

1 جابر عصفور، الصورة الفنية، ص233.

2 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ط2، دار المعرفة، بيروت 1981، ص317.

3 محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990، ص16.

وهي أفراد، لم يتوخّ فيما بينها حكمة من أحكام النحو فلا يتصور أن يكون ها هنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة، من دون أن يكون قد ألّف مع غيره، أفلا ترى أنّه إذ قدر في "اشتعل" من قوله تعالى : **واشتعل الرأس شيبا** [1] أن لا يكون الرأس فاعلا له ويكون الشيب منصوبا عنه على التميز، لم يتصور أن يكون مستعارا"[2].

فالصورة بهذا الشكل تخضع للنظم والصياغة، ففي هذه الآية ليس الرأس هو الذي اشتعل، وإنما الشيب، إذ خضعت الجملة إلى تحويل –اشتعل شيب الرأس- اشتعل الرأس شيبا.

فأسلوب الصياغة الشعرية يعد بمثابة الجسم في القصيدة، أما التجربة فهي الروح والصورة الشعرية أو النظم من ابرز عناصر الشعر، "ولكي تؤدي الصورة مهمتها لابد لها أن تساير الانفعال وجو التجربة، وتتلاءم مع الفكرة، فملاءمة الصياغة لموضوع القصيدة من أهم عناصر الصورة الشعرية"[3].

وكأن عبد القاهر هنا يحدد وظيفة الصورة التي تتجلّى في دلالتها على التجسيم وتقديم المعنى حرفيا وتوليد نمطها الحسي البصري على نحو خاص حيث قال: "إنّك ترى بها الجماد ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية. إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنّها جسمت حتى رأتها العيون"[4] فالصورة المقصودة هاهنا هي الاستعارة الحية التي تجسد المعنوي فيصبح محسوسـا جليا، أو تشخّص هذه المعاني الخفية فتصبح كائنا متحركا في صورته الناطقة، كما أنّه شدد على وظيفة إثبات المعنى الذي يعتبر شكلا من أشكال الصياغة حيث يأخذ فيه المعنى الرتبة الأولى، متّخذا بذلك مسألة شرف المعنى وأهميته في السياق. فراح يضرب لذلك

---

1 سورة مريم، الآية 4.

2 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط2، دار المعرفة، بيروت 1998، ص393.

3 عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 1995، ص57.

4 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص41.

أمثلة يشرح فيها هذه الوظيفة:[1] "هو طويل النجاد" والمعنى: طويل القامة. "كثير رماد القدر" يعني : كثير القرى، إذ أُريد معنى ولكنه لم يذكر بلفظه الخاص به، فالكناية إذًا هي معنى المعني ووظيفتها هي الزيادة في الإثبات ليصبح المعنى ابلغ وأوكد.

أما وظيفة الإثبات في التشبيه والاستعارة فهي مختلفة وتتمثل في نوع الصورة ودرجة دلالتها. فقولنا "رأيت أسدا"[2] دون أن يصرح بالتشبيه، معناه أنّنا أثبتنا ما في الأسد الأسد من الصفات على المشبه كأنّه هو حقيقة، فهي استعارة تحقّق فيها الإثبات الكلّي. أما إذا صرحنا بالتشبيه، مثل: "رأيت رجلا كالأسد"، "فإن الشيء يتأرجح بين أن يكون، وبين ألاّ يكون"[3] فيكون الأمر مجرد مشابهة وبالتالي يكون الإثبات جزئيا كما هو ممثل في الشكل التالي:*

المثـال	طريقـة التركيب	النـوع	درجة الوظيفـة
1	رأيـت أسـدا	استعـارة	إثبات كلّـي
2	رأيت رجلا كالأسد	تشبيـه	إثبات جزئـي

"ولقد حاول عبد القاهر الجرجاني أن يعيد للاستعارة قيمتها ويظهر فضلها في العمل الأدبي، فاعتبرها طريقة من طرق إثبات المعنى، وبالتالي فهي أعلى مرتبة من التشبيه وأكثر إيجازا"[4] فهي "صورة مقتضبة من صورة"[5].

1 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص73.

2 المرجع نفسه، ص76.

3 نفسه، الصفحة نفسها.

* فكرة الشكل مقتبسة من: خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، ص 129.

4 جابر عصفور، الصورة الفنية، ص279.

5 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص22.

فالاستعارة بهذا الشكل تعتمد على التقارب والتناسب كما أنّها تعطينا الكثير من المعاني بألفاظ قليلة، وبالتالي استطاع عبد القاهر أن يغير الاعتقاد السائد عند العرب في تقديسهم للتشبيه، حين جعلوا في الاستعارة مستوى أدنى من التشبيه في التعبير عن المعاني العامة، حتى جعلوها من البديع لتكون زينة عارضة أو حلية طارئة، عديمة الفاعلية، ولا تدخل في صميم العمل الأدبي، في وقت كان هم الشاعر هو الحفاظ على الثبات والتمسك بالتقاليد الفنية الموروثة، وكان هاجسه الأول أن يمتثل لتلك المؤسسة الفنية المقدسة ولقوانينها الصارمة التي حددها عمود الشعر، فكان الخروج عن هذه القوانين والضوابط بمثابة التمرد على نظرية الشعر العربية وانتهاك لقواعده.

وكانت انجازات عبد القاهر الجرجاني في مجال التصوير واضحة فقد قارن بين صور الشاعر وصور الرسام من منطلق أن كليهما محاكاة للواقع وتقديمه حسيا، فروعة الشعر في مجال تصويره وتجسيده الأفكار وترجمته للمشاعر، وهذا الربط يحيل ويكرس مصطلح الصورة، فكان على الشاعر أن يحسن التطابق بين الواقع والصورة.

وتعد انجازات حازم القرطاجني (ت684 ه) إضافات مهمة في مسار النقد العربي وأهمها: ربط مصطلح "التخيل" بالبعد النفسي، وبلورة مصطلح الصورة حين قال بأن: "محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان"[1].

فهو يرى أن كل شيء له وجود خارج الذهن، ويقوم العقل بإدراكه وخزنه، "فإذا أراد أحدنا أن يعبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، وضع لها اللّفظ المعبر به عن هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين"[2].

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981، ص120.

2 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص18.

فالمقصود الذي ترمي إليه البلاغة التقليدية هي الصورة البلاغية وليست الصورة الذهنية، من هنا نستخلص أن للتصور علاقة بالذاكرة المختزنة، بينما التخيل هو عملية تقوم بها المخيلة ولا علاقة للذاكرة بها. "إن عملية التخييل عند القرطاجني تتم على مستوى لاوعي التلقي دون أن يتدخّل العقل (الروية) فيها، والانفعال الناتج عن الشعر انفعال من غير روية"[1].

وهنا يظهر اهتمام القرطاجني بأمر المتلقي وبالجانب النفسي من عملية التخييل فمحاكاة الواقع عنده تصويرية فيقول: "وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها"[2]. فالمحاكاة نقل للعالم الخارجي نقلا حرفيا، وبراعة أي عمل فنّي تكمن في نقل الواقع وتصويره بطريقة آلية، أمينة مثل عدسة الكاميرا، فجمال العمل الفني يكمن في مدى صدق الواقع، وأن إعادة إنتاج النموذج هي من مهام الفنان.

انطلاقا مما سبق، فالصورة في المتن الشعري القديم كانت انعكاسا للعالم الخارجي وهذا ما يعيق عملية تذوق الصورة ويلغي عنصر الإبداع في العمل المقدم. وهكذا كان الشاعر القديم يعمل على المحافظة على المألوف وينطلق من قناعات فنية ثابتة، لابد من المشابهة، ومقاربة المجاز للحقيقة ومطابقة الشعر لمقتضيات الأحوال الخارجية.

وفي هذا الصدد ندرج نصا آخر يمكن أن تُعرف به الصورة الشعرية. يقول حازم: "والمعاني الشعرية منها ما يكون مقصود في نفسه بحسب غرض الشعر ومعتمدا إيراده ومنها ما ليس بمعتمد إيراده ولكن يورد على أن يحاكى به ما اعتمد من ذلك أو يحال به عليه أو غير ذلك. ولنُسم المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأولى. ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك واستدلالات عليها أو غير ذلك لا موجد لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأولى

1 جابر عصفور، الصورة الفنية، ص362.

2 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص68.

بها أو ملاحظة وجه يجمع بينها على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويصاغ من بعضها إلى بعض المعاني الثواني فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وتوان"[1].

إن الصورة الشعرية عند حازم لا تتحقق إلاّ مع المحاكاة المزدوجة وهي إشارة إلى الصورة الشعرية التي لا يذكرها بهذا الاسم بل يستخدم لغة دلالية عند حديثه عن المعاني الأولى والثانية وبالتالي يكون قد وضع أهم لبنة في اللغة الشعرية وهي اللّغة الإيحائية عند النقاد المعاصرين.

لم يتمكن الخيال من التحرر من سيطرة العقل والقيود إلاّ في رحاب المذهب الرومانسي الذي أحدث انقلابا في مفاهيم النقد الأدبي الحديث، فأخرج الأدب من قوقعته وأعاد له إشراقته وحيويته بعد أن ظلّ أسير المذهب الكلاسيكي.

ولقد طرأ على مفهوم الصورة الشعرية تطور كبير في ظلّ النقد الأدبي المعاصر فها هو الدكتور جابر عصفور يرى أن التصوير الشعري يقوم على أساس حسي مكين: "وأن الصورة نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة"[2].

وإذا فهمنا هذه الحقيقة أدركنا أن المستوى الحسي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة،"وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات، لا توجد خارج حدود الصورة ولا يمكن فهمها أو تقديرها إلاّ بفهم طبيعة الخيال ذاته باعتباره نشاطا ذهنيا خلاّقا"[3].

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص23.

2 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص213.

3 المرجع نفسه، ص309.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الصورة الفنية عند جابر عصفور لا تثير في ذهن المتلقي صورا بصرية فحسب، بل تثير صورا لها صلة بكلّ الإحساسات الممكنة. فالصورة بهذا الشكل "طريقة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها في ما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، لكن أيّاً كانت في ذاته إنّها لا تغير إلاّ من طريقة عرضه وكيفية تقديمه"[1].

فالصورة –إذًا- لا تعدو أن تكون إلاّ غرضا أسلوبيا يقدم المعنى بطريقة معبرة لاستحداث خصوصية التأثير في ذهن المتلقي، فتحدث عنده متعة ذهنية، وبالتالي أصبحت مهمة الشاعر معقدة، إذ عليه أن يحس ويفكّر في الوقت ذاته، كما جنحت الصورة الشعرية إلى التعقيد، لأنّها لم تعد تقنع بل أصبحت تدهش فقط، كما لم تعد تقدم تجميلا إضافيا للزركشة والإمتاع، ومع ذلك فهي من صميم العمل الأدبي ذاته، فهي إذًا روحه ومبتغاه.

وفي خضم هذه المفاهيم و التعريفات للصورة والخيال : نجد الدكتور مصطفى ناصف يحلّل عنصر الخيال ويربطه بتجارب الشاعر قائلا : "ليس الخيال مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس إنما حدث معقّد ذو عناصر كثيرة، يضيف تجارب جديدة"[2] ويضيف: "الخيال الإنساني هو المبدأ الأول في كلّ إدراك ايجابي فعال نشيط، وليست النفس إلاّ طائفة من الانطباعات والصور والأفكار الباردة الميتة الفارغة"[3]. إن الدكتور مصطفى ناصف يعطي أهمية بالغة للخيال الإنساني إذ يضعه على رأس الصورة والإدراك وتتولّد منه تجارب كثيرة ومتجددة ويحول تلك الأفكار الميتة إلى صور حية. كما يؤكد على الصورة الإستعارية دون غيرها فيقول: "يتفق النقاد على مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر، فكلّ ما عدا الاستعارة من خواص الشعر، يتغير من مثل مادة الشعر

1 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص392.

2 مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص18.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وألفاظه ولغته ووزنه، واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظلّ مبدأً جوهريا، وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر"[1].

إن مصطفى ناصف في تصوره هذا يضع الاستعارة المكانة الرفيعة ويعيد لها قيمتها، فيظهر فضلها غاضا النظر عن الكناية والتشبيه، إذ جعل الصورة مصطلحا مرادفا للاستعارة، فبوأها منزلة حتى أصبحت الشعرية ترادف عنده الاستعارة مع أن الاستعارة قائمة على التشبيه، إلاّ انه انزل هذا الأخير من مكانته التي كان يحتلها عند القدماء وحتى عند بعض المعاصرين.

ونجد محمد مندور يخطو خطوة بالغة الأهمية في مجال الصورة الشعرية، حيث يدرك أهمية الصورة في الشعر فيقول : "والأدب عامة، والشعر خاصة لا يلائمه إلا التصوير البياني، أي التعبير عن طريق الصورة (...) ولقد درس علماء البلاغة عند العرب القدماء أساليب البيان والتصوير دراسات طويلة مفصلة وبخاصة عبد القاهر الجرجاني في "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، كما وضع أبو هلال العسكري الأسس التفصيلية لأوجه البديع والمحسنات اللّفظية في كتابه "سر الصناعتين"[2].

من هنا، ندرك أن الصورة الشعرية عند مندور هي الصورة البيانية ويعتبر الوصف والتصوير عنصرا أساسيا في الشعر، وبواسطة الصور فقط يمكننا التعرف على جوهر الأفكار، وإن لم يظهر مندور هذا المصطلح البلاغي (الصورة الشعرية) إلاّ أن المفهوم البياني لها واضح للعيان.

كما حاول عز الدين إسماعيل، بمنهجه النفسي "تفسير الصورة وتحليلها وتحديد أنماطها طبقا لما تحتويه من دلالات نفسية أو رمزية وما تستند إليه من موقف نفسي

---

1 مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص124.

2 محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة 1974، ص63.

خاص، وأراد تبعا لذلك تصنيف الصورة الشعرية في الشعر القديم والمعاصر"[1].

لقد كرس عز الدين إسماعيل فصولا للصورة الشعرية في كتبه الثلاثة: "الأدب وفنونه"، "التفسير النفسي للأدب" و"الشعر العربي المعاصر" فيقول في أحد نصوصه : "إن جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية، بل ربما كان الكبر قدر من هذه القيمة مرجعة إلى هذه الصورة الموسيقية ... فإنّه ما يزال هناك ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه موهبته الشعرية... وهو ميدان التشكيل السكاني و نستخدم للتعبير عنه مبدئيا كلمة الصورة"[2].

تبعا لهذا النص ندرك أن عز الدين اسماعيل يحدد الصورة الشعرية ضمن التصوير الموسيقي وإيقاعه والذي أخضعه بدوره لحركات النفس وعواطفها، ويعود ربط الناقد بين الصورة والموسيقى من جهة وبين الصورة الموسيقية وحركات النفس إلى جنس الشعر المقصود ههنا وهو الشعر الغنائي، إذ يجمع الناقد بين التشكيل الموسيقي والمعاناة النفسية للشاعر.

وبالتالي فالصورة الشعرية عنده هي : إخضاع الطبيعة لحركة النفس وانفعالاتها وهذا ما اسماه بالتشكيل المكاني، لذلك واجه هذا الناقد نقدا كونه لم يهتم بالنص الذي كان عليه أن يحوفه بعناية كبيرة، بل اتجه إلى العناية بالمتلقي على حساب النص. إنّه يرى من الضروري أن تتكاثف الصور فيما بينها في القصيدة لإثارة الانفعال في نفس المتلقي وإذا لم تثره كانت الصورة مبتذلة وساقطة في نظره وهو القائل عنها : "تتجاوب أصداؤها (سواء أقامت على تشبيه أم استعارة أم يرمز أم على مزيج منها) في كل مكان من القصيدة. فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة. أما إذا هي تساندت مع مجموعة الصور

1 بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص113.

2 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص124.

الأخرى اكسبها هذا التساند الحيوية والخصب"[1]. يتضح من هذا النص أن عز الدين اسماعيل يؤكد على الانسجام النفسي وما تحدثه الصور في نفس المتلقي من انفعالات وتجاوب.

أما الدكتور علي البطل فنجده يرفض التفسير البلاغي للصورة كما يرفض بعض الدراسات التي أنجزت حديثا بدعوى أنها بلاغية كون الصورة عند هؤلاء البلاغيين "تقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز"[2].

ويعود سبب رفضه لمثل هذه الدراسات البلاغية القديمة إلى تأثّرها بالمنطق الأرسطي القديم الذي أثّر بصفة مباشرة في التراث البلاغي العربي، لذلك سعى جاهدا لتحويل مفهوم الصورة من المعنى البلاغي إلى المفهوم الأسطوري الحديث، كما يسعى إلى الربط بين الصورة الشعرية والحياة الميتولوجية في قوله في كتابه "الصورة في الشعر العربي": "يحاول هذا البحث أن يكشف عن وجه الشعر العربي، كان محتجبا طيلة هذه الحقبة الطويلة من عمره هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة التي تسرب منها إلى الكثير من الصور التي كان الشعراء يحرصون على ترديدها [...] لذلك يتجه البحث نحو دراسة شعرنا القديم في ارتباط صوره الفنية بالأساطير والمعتقدات الدينية والممارسات الشعائرية القديمة التي كانت المنبع الأول لهذه الصور"[3].

فمن الواضح أن علي البطل أراد أن يبتعد عن التفسير البلاغي للصورة الشعرية بإعطائها بعدا أسطوريا، باعتبار أن المعتقدات والطقوس الدينية هي أكبر منتج للصور. ولكنّنا نجد في موضع آخر يبني تعريفه للصورة الشعرية على تعريف البلاغيين لها: "الصورة تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعثرة يقف العالم المحسوس في

1 عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت 1981، ص 100.

2 علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص15.

3 المرجع نفسه، ص8.

مقدمتها، فاغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية. ويدخل في تكوين الصور بهذا الفهم ما يعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز إلى جانب التقابل والظلال، والألوان وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي"[1].

وأمام هذه المفارقة في مفهوم الصورة عند علي البطل نجد من الدارسين والنقاد من تحامل عليه مثلما جاء في بيان محمد الولي الذي يرى أن أفضل الصور وأجودها هي القائمة على المشابهة حيث يتساءل قائلا: "ما هي الصور الشعرية الأخرى التي كان ينبغي أن تحظى بالأسبقية؟ وهل هناك بالفعل صورة شعرية جديرة بهذا الاسم من غير هذين الجنسين؟ (التشبيه والاستعارة) وهل يمكن للصورة الشعرية أن تقوم على شيء آخر غير المشابهة؟ إن أفضل الصور عند البلاغيين القدماء والمحدثين هي القائمة على المشابهة سواء كانت تشبيها أم استعارة أم رمزا أم تمثيلا، وأفضل كل هذه الأنواع التشبيه والاستعارة"[2]، من هنا، ندرك أن الصورة مركب معقد فهي مركبة من عناصر بها يمكن الغوص في أعماق الذات ثم توحد مع المحسوسات الخارجية وبالتالي تتوحد الذات بالموضوع لتنتج فنّا تصويريا جميلا.

وفي خضم هذه المفاهيم المتباينة للصورة الشعرية نجد الدكتور عبد القادر القط ينحى منحى آخر في تعريف الصورة في قوله: "الصورة في الشعر هي "الشكل الفني" الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ

1 علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص30.

2 محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 208.

منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية"[1].

فالصورة الشعرية عند عبد القادر القط هي الشكل الفني والأسلوب بصفة عامة فهو لا يتأتى إلاّ بتضافر جميع العناصر الفنية من لفظ ولغة وتركيب وإيقاع وشتّى ألوان البديع من تضاد وتقابل وجناس وصور مجازية وحقيقية، وتبقى الألفاظ والعبارات هي سيدة الموقف، إذ منها يصوغ الشاعر صوره وشكله الفني النهائي.

أما الدكتور نعيم اليافي فيرى أن " لغة الفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم "الصورة" فالصورة إذًا هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه"[2].

لقد رفع الدكتور نعيم اليافي من مقام الصورة الشعرية حين جعلها لب العمل الفني ووفها حقها في كتابيه حول "الصورة الشعرية" فهو يرى أن الفنان لا يبدع بالكلمة، وإنما بالوحدات التركيبية التي يسميها "الصورة" وبواسطتها تترجم انفعالات الفنّان حتى أنه يعتبر الصورة من اللبنات الأساسية للعمل الأدبي، هذه العناصر واللبنات تتحد وتتفاعل لتشكّل الصورة الفنية.

وفي رحاب المذهب الرومانسي تمكّن الخيال من التحرر من هيمنة العقل، إذ احدث انقلابا جذريا في مفاهيم النقد الأدبي الحديث وأعاد للأدب إشراقته وحيويته. ويعد كتاب الديوان النقدي من أوائل الكتب النقدية التي أثارت موضوع الصورة، إذ "اعتبرها الديوانيون عنصرا مهما لتحقيق التجديد الشعري في الوقت الذي كانت فيه الصورة عند المحافظين تطبعها الصنعة والطلاوة اللفظية والخيال الغريب ... مما رأوه لا يتناسب

1 عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت 1978، ص 435.

2 نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1982، ص39-40.

وروح العصر وما انطبع لديهم من صور جديدة للشعر الحديث تخالف تلك الصورة اشد المخالفة نتيجة لاطّلاعهم على الآداب الغربية وما تقر في نقدهم من مبادئ الشعر وأسسه التي حددتها الرومانسية والرمزية على نحو خاص"[1].

إن جماعة الديوان تتفق في وضع شرط أساس في التعبير بالصورة الفنية وهذا الشرط هو الصدق الفني في العمل الأدبي. فعلى الشاعر أن يكون صادقا في شعوره وهادفا لغاية نبيلة وهي نفس الفكرة التي دعا إليها الرومانتكيون : "إن الرومانتيكي يصور ما يتراءى له ولا يعبأ إلاّ بما يراه، فإذا أعطى ما تواضع عليه الناس فذلك لأنه لا يحفل إلاّ بصوت شعوره، وهذا هو الصدق الذاتي وهو احد شطري الأصالة. وشطرها الثاني هو الصدق الفني، إذ يجب أن يرجع الشاعر في صياغة الصور إلى ذات نفسه، والى ما يثير مشاعره من مظاهر الطبيعية، لا إلى العبارات التقليدية والصور المأثورة"[2]. ويعلّق مصطفى درواش على نظرة الرومانتيكي في الشعر وما يصوره من المحسوسات بكلّ ما أوتي من الصدق الذاتي والفني قائلا : "وهذا الصدق الفني هو الذي أوحى لأصحاب الديوان أن يربطوا بين الصورة الفنية والإحساس الصادق برباط متين لا ينقطع ولا يريد بديلا. وإذا كانت الطبيعة هي وحي الشاعر عندهم فإننا نجد أن الثلاثة قد ارتبطت الصورة الشعرية عندهم بمظاهرها. يظهر ذلك من خلال بحثهم في ملكة التشخيص والتصوير والرجوع إلى الطبيعة التي تتحقق فيها الصلة بين عناصرها وما ينتاب الشاعر من أحاسيس وانفعالات. وهذا هو سر الاختلاف بين الشعراء في استخدام هذه الصور بإيحاءاتها المختلفة"[3].

كما رأى العقاد ضرورة ربط الألفاظ بالصورة الشعرية حتى تأتي هذه الأخيرة

1 بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص9.

2 مصطفى درواش، الموقف النقدي لجماعة الديوان من الشعر العربي، ص394، نقلا عن: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة، (د.ت)، ص83.

3 المرجع نفسه، ص394.

ثمارها في براعة التعبير، فيقول مصطفى درواش: "وربط العقاد بين الألفاظ والصورة الشعرية، فبين أن الألفاظ تؤدي دورا مهما في الإبانة عما خفي من المعاني وعلى نحو مقتضب، وأولى الألفاظ عناية في رسم الصورة"[1].

أما عن الخيال فيرى كل من العقاد وشكري والمازني أنّه ملكة فنية راقية إذ يقول العقاد: "وأصدق ما يقال في تعريفها أنها ملكة تساعدنا على استحضار الصور والأحاسيس والإحاطة بالواقع من جميع نواحيه، وتوسعه لآفاق الحياة حتى نستطيع أن نعيش في أكثر من مكان وأكثر من لحظة واحدة بما نستحضره من الأماكن البعيدة والقريبة، وما نستحييه من الصور الحاضرة والماضية"[2].

إن الخيال عند جماعة الديوان يستمد مادته الفاعلة من الحقيقة والواقع من خلال الصور التي تعج بها الحياة الفسيحة. والرومانسيون إذ أعطوا للخيال القيمة الأولى في مقاييس العمل الأدبي فقد جاءت الصورة لديهم خاضعة في صياغتها لسيطرة العاطفة فامتازوا بالقدرة الفائقة على التصوير، ولكنه ليس تصويرا فوتوغرافيا، بل اتكأوا على خيالهم، فالصورة عندهم كيان فني متميز له أهميته في احتواء المعنى، وبناء القصيـدة على غرار الأدوات التعبيرية الأولى، فهاهو الشابي ينقلنا إلى أفق الصورة بقوله في إحدى رسائله لصديق له : "الشعر يا صديقي تصوير وتعبير. تصوير لهذه الحياة التي تمر حواليك مغنية ضاحكة لاهية أو مقطبة. واجمة بالية أو وادعة حاملة راضية .. أو تصوير لأثار هذه الحياة التي تحس بها وتعبير عن تلك الشعور بأسلوب فني جميل ملؤه القوة والحياة، يقرؤه الناس فيعلمون انه قطعة إنسانية من لحم ودم وقلب وشعور، لأنّهم يحسون انه قطعة من روح الشاعر"[3].

1 مصطفى درواش، الموقف النقدي لجماعة الديوان من الشعر العربي، ص396.

2 المرجع نفسه، ص358، نقلا عن: العقاد، "الفهم" مقالة في مجلة الثقافة، العدد 22، السنة الأولى، القاهرة، 1939، ص5.

3 محمد صالح الجابري، الشعر التونسي المعاصر، الشركة التونسية للتوزيع، 1974، ص 253.

والخيال عند الشابي هو الخاصية البشرية الأكثر أهمية، ويبني الشابي على الخيال ليس نظريته الشعرية بل أيضا نظرته إلى الكون، والخيال عنده هو العامل الخلّاق، يجمع بين ما هو حسي وخيالي، وبين الفكرة والصورة. وبهذا يمكن للشاعر امتلاك القدرة على أن يخلق عوالم خيالية ويتخطى بنظره العالم الحسي، لذلك نجد الشابي يمجد الخيال الشعري الخارق في الأدب الغربي، "بينما يتهم الخيال العربي على أنّه تقليدي، مـادي عقيم ولا هدف له إلاّ الإطناب اللغوي"[1].

وعن الشعر كتب الشابي "إن الشاعر الكبير قادر على تنسيق أحاسيسه وخياله وتفكيره وأسلوبه ونظمه بطريقة تضفي على القصيد تناسقًا موسيقيا"[2]، ويقول أيضا: "إن الفنان الصادق لا يعبر في فنه إلا عن أسمى صور الحياة وأنبلها"[3]، وهو يحث الفنان على الاستلهام من كل ثقافات الإنسانية سواء كانت عربية أو أجنبية، وتذكرنا بعض كتابات الشابي بآراء ميخائيل نعيمة إذ يقول: "الشعر هو الحياة ذاتها... في جمالها وقبحها في سكونها وصخبها... وفي كل لون وصورة..."[4]، وهكذا يتفق كلاهما على أن الشعر هو التعبير عن الحياة وانعكاس لها كما يحياها الشاعر بقلبه وعقله وروحه، والشعر الحقيقي هو رسالة الحياة، ينقلها الشعراء الملهمون الذين لهم الوعي والحساسية والنظر البعيد.

تعد نظرية الخيال عند كولردج اكبر نظرية جمالية رومانسية، ولقد وصفها (ريتشاردز – Richards) بقوله : "من الصعب إضافة شيء إلى ما قاله، إلاّ في طريقة التفسير، على الرغم من إمكانية إقصاء بعض الأمور منها، دون أن تخسر ميزتها"[5].

---

1 م.خوري، "الشابي شاعر الرومنطيقية"، تر: مبروك البهلول، مجلة الحياة الثقافية، العدد 33، وزارة الشؤون الثقافية، تونس 1984، ص 148.

2 محمد صالح الجابري، الشعر التونسي المعاصر، ص255.

3 أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، 1975، ص113.

4 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

5 ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2002، ص234.

لقد سار (كولردج Coléridge) على خطى كانط في تقسيم الخيال إلى خيال إنتاجي عام موجود عند كلّ الناس، وخيال جمالي مبدع وخلاق موجود عند الفنانين والشعراء والمبدعين. ويعرف كولردج الخيال: "إنّني اعتبر الخيال إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولي في رأيي هو القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا. وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنّه يذيب ويلاشي ويحطّم لكي يخلق من جديد"[1].

لقد تعرض كولردج صاحب نظرية في الخيال للفرق بين الخيالين الأولي والثانوي. فالأولي يقصد به القوة والحيوية في عملية الإدراك الإنساني. أما الخيال الثانوي فهو الخيال الشعري الذي يشترك مع سابقه في الحيوية وفي نوع العمل.

إن وظيفة الخيال عند كولردج هي "تحقيق الوحدة والانسجام في العمل الأدبي باعتباره مجموعة من الصور الفنية، وهذه الوحدة هي وحدة الشعور أو العاطفة التي تهيمن على أجزاء العمل الأدبي وعناصره، كما أن الخيال عنده ليس تذكر شيء أحسسناه من قبل، بل هو خلق جديد، خلق صور لم توجد في الواقع، وهذا عكس ما يعتقده علماء النفس بأن الخيال استحضار الصور المدركة بالحواس"[2].

أما الصورة الشعرية عنده فهي مرادفة للإحساس والعاطفة، وهي أساس الوحدة العضوية في العمل الفني، تمنحه تماسكه وجاذبيته وجماليته، فهي –إذا- تعبير عن حالة نفسية يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف الحياة. ثم إن كولردج لا يفصل بين الحياة والفكر، فهو يعتقد أن الأفكار ليست بعيدة عن شخصية الإنسان، والبحث عن الأفكار الصحيحة هو بحث عن ذات الإنسان.

1 السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص88-89.

2 المرجع نفسه، ص93.

وهاهو ملارميه (Mallarmie Stéphane) يلح على الابتعاد عن الواقع لأنّه حقير و"مثله مثل رماد لفافة التبغ، والمدخن إنما يطرح رماد اللّفافة ليجعلها تحترق ويترك الدخان يتصاعد منها"[1]، فهو يؤكّد على أهمية الخيال والصورة، لأنّها تقدم مركبا ذهنيا وعاطفيا يتحرر فيه الفنان ويبتعد عن الواقع المر وهو في أسمى لحظات إنتاجه الفني.

وكان الرمزيون ولا زالوا يكثرون من استعمال الإيحاء والتجريد في بناء الصورة الشعرية "فقاموا بتفكيك الصور والنماذج الفنية حين وظّفوا الرمز المنطوي على سلسلة من المعاني المستعصية إلى درجة أنها شبهت بالأحاجي"[2] ذلك أن الرمزيين عادوا إلى الذات ليستنبطوا ما تزخر به من أحاسيس وانفعالات ورغبات وأحلام ومن ثم راحوا يكشفون عن زواياها التي لم يطأها الفن بعد، فوجدوا في النفس أرضا خصبا للصور.

كما اعتنى السرياليون بالصورة الشعرية ذات الدلالات النفسية، حيث يرون في الصورة العنصر الجوهري للشعر، وهي من نتائج الخيال والإلهام، فهم يستبدلون التصوير الملموس للأشياء برموز ومفاهيم تجريدية مغرقة في الغموض.

كما أنّهم وضعوا شرطا للصورة يقول بـ ـيير كاميناد (Pierre Caminade): "لقد طور بروتون ووسع مفهوم الصورة لكي يشمل الاستعارة والتشبيه وكل الأنماط المعتمدة للكشف عن المشابهات"[3] ويقول بروتون في عبارة شهيرة : " إن الصورة إبداع خالص للذهن esprit ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة (التشبيه). إنّها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين، قليلا أو كثيرا. وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة

---

1 فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد انطونيوس، ط1، منشورات عويدات، بيروت، باريس 1967، ص275.

2 بيتروف.س، الواقعية النقدية، تر: شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983، ص 294.

3 محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 16.

وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة الشعر"[1]. فالسرياليون –إذا- يرجعون الصورة إلى العفوية والبعد النفسي لا الجهد العقلي الواعي فهم يلحون على اللاوعي في إنتاجاتهم الأدبية وفي صورهم الشعرية. ويرى سي-دي-لويس "أن الشعراء هم السباقون إلى الصورة، فعرفها بأنها رسم قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس والعاطفة"[2]. كما شبه الصورة الشعرية بسلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس كل جوانب الحياة في نموها وتطورها، وهي لا تنقل الواقع بطريقة آلية ولا تعيد إنتاجه بشكل حرفي مباشر ولكن تقدمه بطريقة جميلة ومثيرة، بفضل جاذبيتها وسحريتها "وهذه الصور لا تعكس الموضوع فقط، بل تعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان"[3] ويقول أيضا: "إن المنبع الأساسي للشعر الخالص هو الصورة"[4].

إن الصورة عند سي-دي-لويس تتساوى فيها الاستعارة والتشبيه من حيث أهميتها في بنائها، وهذا الموقف عام حتى بالنسبة للبلاغيين والنقاد الغربيين، وبقدر ما تحمسوا للاستعارة، لم يقلّلوا من أهمية التشبيه.

ومن البلاغيين المعاصرين الذين أنعشوا البلاغة بمصطلحاتها القديمة والتي تشمل التشبيه والاستعارة والرمز وأنواع أخرى من المجاز القائم على المجاورة (الكناية والمجاز المرسل) نجد فرانسوا مورو François Moreau يقول: "ينبغي أن نعدد المحسنات التي يمكن تسميتها صورا [...] يمكن التمييز بين تلك التي تقوم على المشابهة بين طرفين:

---

1 محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص17.

2 سي-دي-لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، بغداد 1982، ص 23.

3 المرجع نفسه، ص90-91.

4 نفسه، ص170.

التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز وتلك التي يكون معها الطرفان قائمين على علاقة المجاورة أي المجاز المرسل بأنواعه"[1]، فمصطلح الصورة عند مورو يشمل على كل الأشكال البلاغية التصويرية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز وقام بفرز الصور القائمة على مبدأ المشابهة كالاستعارة والتشبيه والصور القائمة على المجاورة كالكناية والمجاز المرسل على حد قوله، كما نبه من سوء استخدام الدارس للفظة صورة لأنّها غير دقيقة.

ويذهب هنريش بليث إلى أن البلاغة كانت تهيمن على الشعرية فسار الأدب على توجيهاتها إلى أن مدت المؤلفات البلاغية بالمقومات الأسلوبية، فظهرت هناك نظريات أسلوبية في القرن 19 "واستمر الناس إلى حدود (كروس Crouse) يعتقدون بوجود الشعر الحق ولا الشعر وبالتالي سعوا لترسيخ الانصهار بين البلاغة والشعرية لاحقا، وكانت الفنون الشعرية مرتبطة بالفنون البلاغية فكان البلاغيون الكبار هم الشعراء"[2].

كما تبلورت مع الشاعر المنظر (بوالو) فكرة الخيال، وصاغ مسائل الفن والجمال صياغة شعرية فهو يرى "أن الخيال موهبة عظيمة ولا يستطيع شاعر حقيقي الاستغناء عنه"[3].

وهكذا يبقى الخيال صانع الصور وبه تتحرر وتنطلق العبقرية.

---

1 فرانسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الولي، عائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2003، ص16.

2 هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1999، ص21.

3 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة (د ت)، ص 410.

الفصل الأول

التجربة الرومانسية في شعر الشابي وأثرها في التداعي الصوري

1. شعر الطبيعة والتأمل
2. شعر المرأة والحب
3. شعر الثورة والوطن

1- شعر الطبيعة والتأمل

إن شعر الطبيعة قديم قدم الشعر نفسه، إذ كانت – ولا زالت- بمناظرها المتنوعة تلهم الشعراء أعذب الأشعار وأرقها والشاعر حين يصف مظاهر الطبيعة إما يصفها لمجرد المتعة، وإما لنقل أحاسيسه النفسية وانفعالاته الداخلية.

وقد كان "شعراء العرب قديما يقفون إزاء الطبيعة موقف المكتفي وحسب بوصف مشاهداته المادية، أو بذكر ما يعني له من صور وتشبيهات سطحية سريعة، دون ترك مجال للخيال، فضلا عن ذلك فإنّهم لم يفردوا في وصف الطبيعة قصائد خاصة، بل تناثرت بعض الأبيات التي لا تحس فيها نشوة الشعر وتلهب العاطفة"[1].

وفي الحقيقة، أن الاندماج في الطبيعة لم يظهر أو بالأحرى لم يبلغ أوجه إلاّ بمجيء الرومانسية، فقد كان الرومانسيون الغربيون مولعين بترك المدن والتوجه نحو الأرياف حيث الطبيعة الخلابة، وكانت تروقهم الوحدة بين أحضانها والخلوة إلى ذات أنفسهم. ورائد الرومانسيين في هذا الشعور هو جون جاك روسو عاشق الطبيعة وداعيتها الأول، والذي يقول: "كنت اضرب على غير هدي في الغابات والجبال لا أجرؤ على التفكير في شيء خوف أن تتقد جذوة آلامي ..."[2]، فالنشوة بين أحضان الطبيعة هي طابع الرومانسيين جميعا، حيث آثروا الخلوة واعتزال الناس، لأنهم أحسوا بجفوة بينهم وبين مجتمعاتهم التي عدت مثارة للمشكلات وعبئا على ذوي النفوس الشاعرة. ومن هنا جاء تقديسهم للطبيعة وإجلالهم لها. فهذا لامرتين يقول : "إن الطبيعة اكبر قساوسة الله وأمهر مصوريه واقدر شعرائه وأبرع مغنّيه، وإنك لتجد في عش العصفور تتناغى فيه أفراخه تحت رفرف الهيكل الدارس، وفي أنفاس الرياح تهب من البحر حاملة إلى أديرة الجبل المقفرة خفوق الشرع وأنين الأمواج وغناء الصيادين وفي الزهور ينتشر ارجها في

1 أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، 1975، ص46.

2 محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت 1986، ص169.

الفضاء، وينشر ورقها على القبور، وفي صدى أقدام الزائرين تقع مضاجع الموتى من هذا الدير تجد في كل هذا من التقى والروعة والتأثير ما كان في هذا الدير منه وهو في إبان عهده وعنفوان مجده!"[1].

هذه الروح الرومانسية الشاعرة هي أغنية خالدة ترددها النفوس الحية في أعماقها كما شاهدت روعة الكون وجلال الوجود متكئين على هذا القول وأمثاله من الشعر الرومانسي في الطبيعة، سنتجول عبر سواحل "أغاني الحياة" لنرى كيف صور الطبيعة؟ وكيف عالج مواضيعها؟ وهل صورها من بعيد أم امتزجت روحه بها؟ أو بمعنى آخر كيف مثلت تجربة الشاعر في شعر الطبيعة والتأمل؟

تتربع الطبيعة على رقعة شاسعة من خريطة "أغاني الحياة"، والمتتبع للقصائد التي تغنّى فيها الشابي بسحر الطبيعة يجد عنده ظمأً شديدا إلى الغاب، فهناك الشذى والظلّ والأضواء والأنغام والسحر المتجدد والجداول الشادية. انه دنيا الخيال والتفكير والإلهام حيث يطمئن قلب الشاعر، وحيث تغمره السكينة ويلهيه الخشوع في ذلك المحراب الجميل!

إن الشابي لا يصور الطبيعة بنية اتخاذها مطية للتنعم والتسلية أو وسيلة من وسائل الراحة والاستجمام، وإنما هو يصفها لأنّه يقدسها و "ينظر إليها نظرة عاطفية"[2] مثالية تتفق ونظرة الحي الخاشع إلى الحي الجليل. وهي نظرة تنم عن استئنافه بها والحنين إليها.

ورغم أن أبا القاسم لم يفرد للطبيعة قصائد كاملة أو مستقلة، وعلى الرغم أنّه لم يسرف في تنويع مناظرها وتعداد مشاهدها، إلاّ أنه وفق في وصفها وبرع فيه كل البراعة. فهو لم يعتمد وصف مظاهرها الخارجية فحسب، ولم يقف عند السطحية الجافة التي كان يتّبعها الشعراء الكلاسيكيون، وإنما وصفها وصفا عميقا نحس منه تأجج العاطفة

---

1 أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ص65.

2 خليفة محمد التليسي، الشابي وجبران، ط5، الدار العربية للكتاب، ليبيا 1984، ص 65.

وعمق التأمل وحدة الشعور، "وهي أحاسيس تكشف عن صلة حميمة بين الشاعر والوجود، كما يدلّ على أن الشاعر يعبد الطبيعة عبادة عميقة تصل به إلى درجة الفناء في جمالها الأخّاذ"[1].

ولا شك أن هذه النزعة هي نزعة رومانسية وجدانية تجري على نسق التجارب الصوفية التي ظلّت تمد الإنسانية بزادها الحي من المثاليات المشرقة.

ويعزى كَلَفُ أبي القاسم بالطبيعة وشغفه بالذوبان في جمالها السرمدي إلى غلبة النزعة الفردية عنده والى استسلامه لمشاعره وانفعالاته، كما نجد ذلك في قصيدته "فكرة الفنان" حيث لا يكتفي بان يتمنى حياة خلية لنفسه، بل يريد من الناس أن يفعلوا فعلـه يقول:

عش بالشعـور وللشعور فإنّمـا ⁂ دنياك كون عواطف وشعور
شيدت على العطف العميق وإنها ⁂ لتجف لو شيدت على التفكير[2]

ونقف في طبيعة الشابي على ظاهرة إغفاله لذكر أسماء الأماكن وتعيين حدودها المتميزة، وهي ظاهرة لفتت انتباه دارسي أدبه. ونعتقد أن تواجدها في شعره يعود أساسا إلى أنّه يميل إلى التجريد والتخصيص في الوطن وهما خاصيتان تعدان من طباع الرومانسية.

فالشابي يكسب الطبيعة في شعره وضعا عاما شاملا، وهو إذ يرى إلى الأشياء يحاول أن يتخطى حدودها الحسية ليصل إلى المجرد أو إلى عالم المثل، حيث الانفعالات من دائرة الزمان والمكان، ولا يهمه بعد ذلك أن يسمي المكان باسمه أو الحبيبة باسمها أو أن ينسب التجربة إلى مكان معين...، والحقيقة أن وصفه للغاب يمكن أن يصدق على كل جمال طبيعي في العالم.

1 خليفة محمد التليسي، الشابي وجبران، ط5، الدار العربية للكتاب، ليبيا 1984، ص63.
2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، المجلد الأول، ط1، دار الجيل، بيروت 1997، ص213.

ونرى في هذه الخاصية ما يؤكّد أن الشابي لم يقتصر في وصفه على التصوير الفوتوغرافي، بل كان يتناول موضوعه كمادة حسية نفسية، لا حدود فيها بين ما يبصر وما يعاني. وما الرومانسية في الحقيقة سوى شعور بالضيق والقلق إزاء العالم وما تعج به من أحداث. ذلك أن الشاعر صهر تأثراته في عمق معاناته، فتجلى شعره قطعة من روحه المتموجة بألوان الأسى والآلام والحرمان في حياة أثقلت كاهله بالأعباء والمحن، لذا فالشاعر دائم الشكوى، كثير التبرم من هذه الحياة التي أبت إلاّ أن تعاكسه وتلفحه بضغوطها وأرزائها المستمرة. وفيما يلي أبيات من قصيدة "أحلام شاعر" تحمل رأيه في الحياة التي ينشدها وفي الأمور التي تحتم عليه أن ينصرف عنها يقول:

ليت لي أن أعيـش فـي هـذه ⁂ الدنيا، سعيدا بوحدتي وانفرادي
اصرف العمر في الجبال وفـي ⁂ الغابات، بين الصنوبر الميـاد
ليس لي من شواغل العيش مـا ⁂ يصرف نفسي عن استماع فؤادي
ارقب الموت، والحياة، وأصغي ⁂ لحديـث الآزال والآبـ ـ ـ ـاد
وأغنـي مـع البـلابـل فـي ⁂ الغابة، وأصغي إلى خرير الوادي
وأنـاجـي النجـوم والفجـر ⁂ والأطيار، والنهر والضياء الهادي[1]

إلى أن يقول:

عيشـة للجمـال، والفـن ⁂ أبغيها، بعيدا عن أمتي وبلادي
وبعيدا عن المدينة، والناس ⁂ بعيدا عن لغو تلـك النـوادي
هذه عيشة تقدسها نفسـي ⁂ وأدعـو لمجـدها، وأنـادي[2]

إنّه الحلم الرومانسي المأثور المتمثل في اعتزال ساح الحياة الممسوخة والارتماء بين أحضان الطبيعة، يحيا بين طيرها وزهرها يسترق السمع لخرير الأنهار وصدح

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص359.
2 المصدر نفسه، ص 359-360.

البلابل، بعيدا عن ضوضاء المدينة. فالطبيعة هنا أصبحت رمزا للتطهر على شاكلة الصوفيين من تلك الأقدار التي تحل بالفرد، حتى تبرأ نفسه وتستشعر الطمأنينة والنشوة الروحية في عمق الغاب، فصرخته رومانسية تشبه كثيرا الصرخة الجبرانية "والمشابهة بين وبين جبران أعظم من أن توحيها المصادفة أو وقوع الحافر على الحافر، ولكنها المشابهة التي تنتجها التلمذة، تلمذة من عكف على دراسة جبران وأدبه"[1].

وقد كان الشابي خالي التفكير، خيالي التعبير، يتطلّع إلى مثل أعلى من صنع خياله، فلا يتحقق في العالم الذي يعيش فيه، فينقلب شاكيا باكيا وتنطبع أشعاره بطابع التشاؤم والسوداوية. ولا غرو في ذلك فالرومانسي دائما وأبدا غايته البحث عن مواطن الجمال، فيحلم بأمور سماوية أسطورية، لا تنفك تتكسر على صخرة الواقع. وفي قصيدته (الأشواق التائهة) يعبر الشابي عن مأساته المتمثلة في تبخّر طموحاته وآماله في أجواء الوجود فيقول:

يا صميم الحياة ! إني وحيد ⁂ مدلج، تائه، فأين شروقك ؟
يا صميم الحياة ! إني فؤاد ⁂ ضائع، ظامئٌ، فأين رحيقك؟[2]

ثم يقول:

لم أجد في الوجود إلاّ شقاء ⁂ سرمديـا، ولـذة مضـمحلّـة
وأمانـي، يغـرق الدمـع ⁂ أحلامها، ويفنى الزمان صداهـا
وأنـاشيـد يأكـل اللّهـب ⁂ الدامي مسراتـها، ويبقى أساهـا
وورودا تموت في قبضـة ⁂ الأشواك، ما هذه الحياة المملّـة؟![3]

1 خليفة محمد التليسي، الشابي وجبران، ص14.
2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص210.
3 المصدر نفسه، ص212.

يحاول الشابي أن يربط بين الطبيعة وبين ما يعتمل في داخله ولإيمانه العميق بهذه الفكرة، جاءت الطبيعة عنده بمختلف مظاهرها وعناصرها – ممتزجة بوجدانه الفردي. بمعنى أن الطبيعة في شعره هي صورة صادقة لمشاعره وأفكاره، فهي كئيبة مكفهرة صاخبة إذا كانت نفسه كذلك، وهي مشرقة بهيجة غنّاء إذا كان سعيدا. ولعلّ قصيدته (من أغاني الرعاة) خير دليل على ذلك، إذ يقول فيها:

أقبل الصبح يغني- ⁂ للـحيـاة التـاعسه
والربى تحلم في- ⁂ ظـلّ الغصون المائسه
والصبا تُرقص- ⁂ أوراق الزهور اليابسة
وتهادى النور في- ⁂ تـلك الفجاج الدامسه[1]

تتضح من خلال هذه المقطوعة ذات الخط الواحد – المشاعر اللّطيفة والأحاسيس الرهيفة، والتي تتغنى بالجمال وبفرح الوجود، انه صباح يشرق في النفس ويغمرها بالبهاء، صباح مفعم بالسحر، فيه الأفق والزهر والطير والخراف ومختلف صنوف الجمال والفتنة المبثوثة في الطبيعة. إلاّ أننا نجده كثير التجهم، وفي صورة غير الصورة الأخرى إذ يؤكد هذه الفكرة الكاتب جلال فاروق الشريف في قوله: "وتغدو الطبيعة إطارا أليفا لمنفاه، فيمتزج الفرح بها بالحزن عليها، وتغلو في نفسه السويداء، فتراءى له كنعش رحب مكفن بأكفان الحداد والأسى"[2]، فيقول الشاعر في قصيدة (الغاب):

ولكم أصغت إلى أناشيد الأسى ⁂ وتـنهـد الآلام والأسقـام
وإلى الرياح النائحات كأنهـا ⁂ في الغاب تبكي ميت الأيام[3].

فهنا تتبدى الطبيعة قاتمة صاخبة على غير الصورة التي رأيناها فيها من قبل.

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 361.

2 جلال فاروق الشريف، الرومانسية في الشعر العربي في سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980، ص47.

3 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص367.

ولعلّ هذه المفارقة في ملامح هذه الطبيعة تؤكّد أن الشاعر يتّخذ منها وسيلة لتصوير أحاسيسه، فهي تتحول بأحوال نفسه وتتقلّب بتقلباتها "وتغدو الطبيعة إطارا أليفا لمنفاه فيمتزج الفرح بها بالحزن عليها، وتغلو في نفسه السوداء، فتراءى له كنعش رحب مكفن بأكفان الحداد والأسى"[1]، فيراها مشرقة أحيانا قليلة ومتجهمة مكفهرة في غالب الأحيان إلى درجة انه يتمنّى الموت لينقطع العذاب في قوله (إلى الموت):

إلى الموت، إن شئت هون الحياة ⁂ فخاف ظـلام الردى ما تريـد(*)

إلى الموت يا ابن الحياة التعيـس ⁂ ففي الموت صوت الحياة الرخيم

إلى الموت، إن عذّبتـك الدهـور ⁂ ففي الموت قلب الدهور الرحيـم

إلى الموت، فالموت روح جميل، ⁂ يرفرف من فـوق تلك الغيـوم[2]

وإذا كان بعض الدارسين لشعر الشابي يزعمون أن الرومانسية هي التي دفعت بالشاعر إلى الطبيعة "فان نفسه قادته إليها من قبل، لأن الوحدة كانت ربيبته، واخو الألم والهزيمة والنواح يعزله ألمه، وتغدو الطبيعة إطارا أليفا لذلك المنفي، فيمتزج الفرح بها بالحزن عليها (الطبيعة)، وتعلو في نفسه السويداء، فتراءى له كنعش رحب مكفن بأكفان الحداد والأسى"[3] وكل هذه المعاني بارزة في قصيدته (الغاب):

للّـه .. يوم مضيـتُ. أول مـرة ⁂ للغاب ارزح تحت عبء سقامي

ودخلته وحدي وحولـي موكـب ⁂ هـزج من الأحـلام والأوهـام

ومشيت تحـت ظلالـه متهيبـا ⁂ كالطفل، في صمت، وفي استسلام

---

1 جلال فاروق الشريف، الرومانسية في الشعر العربي في سوريا، منشورات الاتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980، ص47.

* تعدد القافية في القصيدة الواحدة، وتنوع البحور من مجزوء إلى مشطور سمة في شعر الشابي، وهذا ما يثري الإيقاع الصوتي في نصوصه، إذ هي دعوة واضحة من الشاعر إلى التجديد وكسر قيود الشعر (تنويع القافية).

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 189.

3 إيليا الحاوي، الشابي شاعر الحياة والموت، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1972، ص 37.

أرنو إلى الأدواح في جبروتـها ⁂ فإخالهـا عمـد السماء أمامـي[1]

ونصادف ونحن نقرأ شعر الطبيعة عند الشابي ظاهرة الرموز المكثفة، فالسماء الباسمة، والكهوف الواجمة، والجدول الجاري، والأفق الجميل، والنسيم الرخي، وشفق السحاب، وظلمة الليل، وعصافير الصباح، وأعاصير الخريف، والشتاء العابس ... الخ. كلّها ألوان يستعين بها الشاعر لإبراز مشاعره وتجسيدها في شكل من الصور.

فالطبيعة قد تمثلت بطبائعه النفسية، ذلك لأنّه لا ينظر إليها إلاّ بالصورة التي تعكس أفكاره وانفعالاته، ومن الأمثلة التي توضح هذه الظاهرة قوله في قصيدة (يا شعر) حيث يرسم لوحة طبيعية تعكس صورة القلق والخوف الذي ينتابه.

أرأيت أزهار الربيع- ⁂ وقـد ذوت أوراقـهـا

فهـوت إلى صـدر- ⁂ التراب وقد قضت أشواقها؟

أرأيت شحرور الفلا- ⁂ مترنما بين الغصـون

جمد النشيد بصدره- ⁂ لما رأى طيف المنـون ؟[2]

فالقلق الذي لازم الشاعر طول حياته وطغت فلسفته على معظم قصائده إنّما يكشف عن عمق التفكير والتأمل في أسرارها. ومن ملامح النزعة الرومانسية عند الشاعر التفاته إلى مشاهد الطبيعية وبثه في سكونها – كعادة الشعراء الرومانسيين عموما والمهجريين خاصة- كل معاني الحزن والغربة والحب الضائع والآمال المفقودة، بل إنّه يرى في تلك المشاهد مرآة نفسه إلاّ أنّه كما وصفه أبو القاسم محمد كرو في كتابه "الشابي حياته وشعره" "كان أعمق من جبران وأصدق تصويرا، وهو يمتاز من أدباء المهجر بدقة بالغة في تعبيره، وبراعة فائقة في تصويره"[3]. ومن هذا القبيل ما قاله في (الزنبقة الذاوية) راح

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 368.

2 المصدر نفسه، ص 396.

3 أبو القاسم محمد كرو، الشابي حياته وشعره، الدار العربية للكتاب، ليبيا 1984، ص105.

يقرنها بشبابه فخاطبها قائلا :

أزنبقة السفح، مالـي أراك ⁂ تعانقك اللّوعـة القاسيـه ؟
إذا أضجرتك أغاني الظلام ⁂ فقد عذّبتني أغاني الوجوم
وان هجرتك بنات الغـيوم ⁂ فقد عانقتني بنات الجحيم
وان سكب الدهر في مسمعيك ⁂ نحيب الدجى، وأنين الأمل
فقد أجج الدهر في مهجتي ⁂ شواظا من الحزن المشتعل[1]

إن الشاعر هنا لا يقف حيال الزنبقة لكي يصفها. وإنما ليبثها شكواه، ويلقي عليها أسئلة باتت تعذب نفسه، وقد أمست تلك الزنبقة أنيسته في الألم وشريكته التي تقاسمه لوعة الأسى والشجون، فإذا كانت أغاني الظلام قد أضجرت الزنبقة، فإن أغاني الوجوم قد عذبت نفس الشاعر، وإذا كانت السماء قد حبست عنها غيثها، فان اللّوعة الحارقة قد لزمت قلبه المسكين.

لقد منحته عناصر الطبيعة مشاعر وأحاسيس هي من طباع بني البشر، وهي في الحقيقة عناصر متقمصة لأحاسيسه وانفعالاته، ويقول محمد الهادي بوطارن في ذلك: "يبدو تأثر الشاعر بالطبيعة، والميل إلى حقيقة الوجود البشري، ولعل مرد ذلك، يعود إلى اعتماده على الإنسان لكونه محور الكون، وهو المستفيد الأول من هذه الطبيعة"[2]، حيث يقول في نفس القصيدة (الزنبقة الذاوية):

أصيغي! فما بين أعشار قلبي ⁂ يرفّ صدى نوحك الخافـت
معيدا على مهجتي، بحفيـف ⁂ جناحيه، صوت الأسى المائت
وقد اترع الليل بالحب كأسي ⁂ وشعشعـها بلهيـب الحيـاة
وجرعنـي مـن ثـمالاتـه ⁂ مرارة حزن، تذيـب الصفاة

1 أبو القاسم محمد كرو، الشابي حياته وشعره، ص289-290.
2 محمد الهادي بوطارن، الاغتراب في الشعر الرومانسي، ص221.

إلـي! فقـد وحـدت بيننـا ⁂ قساوة هذا الزمـان الظلـوم
فقد فجرت في هذي الكلـوم ⁂ كما فجرت فيك تلك الكـلوم[1].

إن من طبائع الرومانسيين إنشاء افتراضات بالتخييل والتوهيم وهي خاصية تمتد فيها مشاعر الرومانسي إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويتأملها ويجعلها تنوح وتبتسم وتسمع وتحس وهو ما يعبر عنه الشابي في المقطوعة، حيث عمد إلى تشخيص الزنبقة واستنطاقها لتشاركه همومه، ولتنقل خواطره وتقلبات أهوائه، وما نجده أيضا في (الحاني السكرى):

نحن مثل الربيع: نمشي على- ⁂ ارض من الزهر، والرؤى، والخيال
فوقها، يرقص الغرام، ويلهو ⁂ ويغنّـي فـي نشـوة، ودلال[2]

ويقول في (ذكرى صباح):

قدس الله ذكره من صباح ⁂ ساحر، في ظـلال غاب جميـل
كان فيه النسيـم يرقـص ⁂ سكرانا على الورد والنبات البلبـل
وضباب الجبال ينساب في ⁂ رفق بديـع، على مروج السهـول
وأغاني الرعاة، تخفق في ⁂ الأغوار، والسهل، والربى، والتلول
ورحاب الفضاء، تعبـق ⁂ بالألحان، والعطر، والضياء الجميل[3]

فالتشخيص ماثل في "يرقص الغرام" و "النسيم يرقص" حيث منحهما صفة البشر وهي الرقص. وكثيرا ما يتردد ذكر الفصول عند الرومانسيين، فنجدهم يلونونها حسب أمزجتهم وأحوالهم النفسية، حتى تكاد أن تفقد وجودها الواقعي وربما صار الفصل الواحد عندهم غيره في القصيدة الواحدة ! وقد عبر الشابي عن هذه الرؤية في قصيدة (بقايا

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 290-291.

2 المصدر نفسه، ص331.

3 نفسه، ص326.

الخريف) حيث قال:

وبين الغصون التي جردتهـا ⁂ ليالي الخريف القوي العسوف
وقفت، وحولي غدير مـ ـوات ⁂ تمادت به غفـ ـوات الكهـ ـوف
قضت في خفافيه تلك الزهور ⁂ فكفّنـ ـه بالصقيـ ـع الخريـ ـف
سوى زهرة شقيت بالحيـ ـاة ⁂ وملبثيهـ ـا بالمقـ ـام المخيـ ـف[1]

إن الشاعر لم يلبث أن استطلع مظاهر البؤس والشقاء حين وقف على الغدير لقد رأى هناك مياه هادئة، تسير وكأنّها لا تسير، تسيل أبدا بلا طائل، يعدو بها ناموس العبث في الوجود. وقد لقي هناك أيضا زهرا مواتّا، إلاّ زهرة واحدة قد شقيت بالحياة، وما تخلّصت كمثيلاتها من شقائها وبؤسها الذي هو شقاء الشاعر وبؤسه لا غير.

"والشابي يتخذ من الفصول أيضا رمزا للتعبير عن فلسفته الحياتية حيث نجده يعبر من خلالها عن رؤياه من عنصر التغير في الحياة الإنسانية"[2] وطالما وقف حائرا متسائلا أمام الحياة والموت وما بعدهما. وقد رأى في تعاقب الفصول ودوران الزمن آية على التجدد والاستمرار، وقد كشف عن هذه الفلسفة في كثير من قصائده منها (إرادة الحياة) و (الصباح الجديد) ... وفي هذه الأخيرة يقول:

إن سحر الميـ ـاه ⁂ خالد لا يزول
فعلام الشكـ ـاة ⁂ من ظلام يحول؟
ثم يأتي الصباح ⁂ وتمر الفصول ...!
سوف يأتي ربيع ⁂ إن تقضى ربيع[3]

ويعبر عن الرؤية ذاتها في قصيدة (إرادة الحياة):

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 351.

2 أبو القاسم الشابي، الأعمال الكاملة، "المذكرات"، الجزء الثاني، الدار التونسية للنشر (د ت)، ص 13.

3 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 246.

وقال لي الغاب في رقة، ⁂ محببة مثل خفق الوتر:
يجيء الشتاء، شتاء الضباب، ⁂ شتاء الثلوج، شتاء المطر
فينطفئ السحر، سحر الغصون، ⁂ وسحر الزهور، وسحر الثمر
وسحر السماء الشجي الوديع، ⁂ وسحر المروج، الشهي العطر[1]

إلى أن يقول:

وتبقى البذور التي حملـت ⁂ ذخيرة عمـر جميل غبـر
وذكرى فصول، ورؤيا حياة ⁂ وأشباح دنيا تلاشت زمـر
معانقة وهي تحت الضباب، ⁂ وتحت الثلوج، وتحت المدر
لطيف الحياة الذي لا يمل، ⁂ وقلب الربيع الشذي الخضر[2]

لقد انطوى هذا الموقف على انتصار عظيم لفكرة الخلود والاستمرار، فالشتاء هو رمز الفناء والموت، لأن فيه تهوي الغصون وأوراقها وتذوي الأنهار وأريجها ويفنى الجميع كحلم بديع، لكن البذور تبقى فتحمل ذخيرة عمر جميل، وهي التي تكنيه على البعث بعد الموت بل إن الإرادة الإنسانية قادرة على تجديد الحياة بمحض قوتها وتصميمها بتحويلها إلى ربيع متألق بألوانه الزاهية.

وما يعنينا هنا هو أن الشاعر قد جسد فكرته في إطار الطبيعة بحيث التقط صورا من مناظرها توحي بما أراد. كما أفاض الرومانسيون في الحديث عن اللّيل، فصوروه في كثير من التجسيم البديع، ورمزوا به كذلك إلى الذات والحياة. وقد وجدوا فيه انطلاقا لأخيلتهم ونقل خواطرهم و"وسيلة للحديث عن همومهم وعن ضيقهم بالحياة والناس"[3]. ونجد أن لليل وقع خاص في نفس الشابي، يقول فيه:

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص503.

2 المصدر نفسه، ص504.

3 عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 346.

يا ليل! ما تصنع النفس التي سكنت ⁂ هذا الوجود، ومن أعدائها القدر؟

ترضى وتسكت؟ هذا غير محتمل! ⁂ إذاً، فهل ترفض الدنيا، وتتحرر؟[1]

ثم يقول:

حقيقة مرة، يا ليـ ـل، مبغضـ ـة ⁂ كالموت، لكن إليها الورد والصدر

تنهد الليل، حتى قالتُ: قد نُثرتْ ⁂ تلك النجوم، ومات الجن والبشر[2]

فالليل لدى الشاعر عبارة عن قناة يمرر من خلالها ما تعج به نفسه من هواجس ومخاوف مثيرة، بل انه يرى فيه صدى لنفس حزينة وقلب محطّم، وحياة مليئة بالأسى والأحزان والكبول، فها هو يتوجه إلى الليل مخاطبا شاكيا في (أيها الليل)

أيها الليل يا أبـ ـا البـ ـؤس- ⁂ والهول، أيا هيكل الحياة الرهيب

فيك تجثو عرائس الأمـ ـل- ⁂ العذب، تصلّى بصوتها المحبوب

أنت يا ليل! ذُرةٌ صعـ ـدت ⁂ للكون من موطئ الجحيم الغضوب

أيها الليل، أنت نغم شجي ⁂ في شفاه الدهور، بين النّحيـ ـب[3]

لقد أفاض الرومانسيون في الحديث عن الليل فـ"صوروه في كثير من التجسيم البديع ورمزوا به كذلك إلى الذات والحياة، وقد وجدوا فيه انطلاقا لأخيلتهم ونقل خواطرهم ووسيلة للحديث عن همومهم وعن ضيقهم بالحياة والناس"[4] فيقول:

تتلوى الحياة من ألم البؤس ⁂ فتبكـ ـي بلوعة ونحيـ ـب

وعلى مسمعيك تنهل نوحا ⁂ وعويلا مرا شجون القلوب[5]

تنطوي هذه المقطوعة القصيرة على صور متناقضة، فبعد أن شعر الشاعر بالرهبة

---

1 الشابي، أغاني الحياة، ص167.

2 المصدر نفسه، ص169.

3 نفسه، ص154.

4 سلمى خضراء الجيوسي، "الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله" مجلة عالم الفكر، العدد07، (دت)، ص16.

5 الشابي، أغاني الحياة، ص155.

تجاه اللّيل، يبصر عرائس الأمل العذب لينسبه بعد ذلك لغضب الجحيم، ويسمع فيه النواح والعويل وهذا الليل لا وجه حسي له، بل إنّه ليل عواطف وانفعالات: الحزن والبؤس والنحيب واللوعة والشجون، فكأنّها أحوال بنفس الشاعر ولا شأن للّيل بها، بل هي أحوال امرئ متطير يشقى بهمومه ووحدته متسائلا في حيرة عن سر كآبته الدائمة.

إن اللّيل والخريف والرعد والمساء والزهور الذاوية والغدير الموات وغيرها من عناصر الطبيعة المتباينة، قد استخدمها الشاعر للتعبير عن خواطره ومشاعره ولهذا نرى أن تلك العناصر قد جاءت مطمورة تحت ركام الانفعالات وضباب الأحلام.

والشاعر كغيره من الشعراء الرومانسيين يمزج بين عاطفة الحب وأحوال النفس والطبيعة، بل إنه يمتاز من بينهم فتمتزج بعناصر من الطبيعة والمجتمع والنفس والموت. وهكذا تظلّ الطبيعة ذلك النبع الذي ينضب من الصور والمعاني الرومانسية حتى أنّنا نجد الشاعر يبصر الحب في جمال الطبيعة ولسنا ندري إن كان الحب يخلع جماله على الطبيعة أم أن الطبيعة هي التي تعكسه عليه، ولعلّها يتوحدان في عنصر واحد العاطفة روح والطبيعة جسد، فيقول الشاعر في (ذكرى صباح) مشيعا على حبه جوا من النقاء والطهارة:

ليتني كنت زهـ ـرة، تتثنّى- ⁂ بين طيات شعـ ـرك المصقـ ـ ـ ـ ول!

أو فراشـ ـا أحـ ـوم حولـ ـك- ⁂ مسحورا، غريقا في نشوتي، وذهولي!

أو غصونا، أحنـ ـو عليـ ـك- ⁂ بأوراقي، حنّوا لمدلّـ ـه المتبـ ـ ـ ول!

أو نسيما، أضم صدرك، في- ⁂ رفق إلى صدري الخفوق، النحيـ ـ ل

آه! كم يسعد الجمالُ، ويشقى- ⁂ من قلـ ـوب شعريـ ـة، وعقـ ـ ـ ـ ول![1]

فالمشهد ترتسم فيه صور الطبيعة الجميلة من فراش ونسيم وغصون، وهي تجسم عاطفة الشاعر وتعبر عن مكنوناته النفسية، و"الوحدة بين الطبيعة والمرأة مبثوثة في

1 الشابي، أغاني الحياة، ص329.

معظم قصائد الشاعر. فالحب يشرق كالصباح وينمو كالورود وتشخص فيه السماء ورقة الربيع وطهر الثلوج وسحر المروج"[1]، وهذا ما عبر عنه في قصيدة (أراك) حيث يقول:

فأعبد فيك جمـال السمـاء ⁂ ورقة ورد الربيع الخضل

وطهر الثلوج وسحر المروج ⁂ موشعة بشعـاع الطفـل[2]

فالحياة تبدو جميلة لدى الشاعر عندما تطالعه الحبيبة، تخلع من ذاتها على الوجود ومن ثم فالطبيعة التي يأنس بها الشاعر ليست معزولة بذاتها وليست مغروسة في التراب بل هي الطبيعة القائمة في النفس، وبالأحرى إنّها الطبيعة التي عايشها وخلّفت في وجدانه أحوالا ملازمة، تبدع إحداهما الأخرى، فللحب ورد ومروج وثلوج، كما في الطبيعة وتظلّ عاطفة الحب مغمورة بوشاح الطبيعية، مبثوثة في مختلف مظاهرها الجميلة الفاتنة، وهي متولّدة عن روحانية الشاعر وعذرية، مستفيدا من نظرته السامية القريبة من الصوفية ومن مخيلته التي تتفق عن أروع الصور كما في قصيدته (تحت الغصون):

فلمن كنت تنشدين؟ فقالـت: ⁂ للضياء البنفسجي الحزين

للضباب المورد، المتلاشـي ⁂ كـخيالات حالـم مفتـون

للمساء المطل، للشفق الساجي ⁂ لسحر الأسى، وسحر السكون

للعبير الذي يرفرف في الأفق ⁂ ويفني، مثل المنى، في سكون

للأغاني التي يرددها الراعي ⁂ بمزماره الصغيـر، الأمين[3]

فالشاعر هنا غارق في التداعي ومناجاة حبيبته، ويذهب به هذا التداعي إلى رسم صورة جميلة تجمع بين المرأة والطبيعة وهي صورة تجسم عاطفة الحب عند الشاعر وتوحي بما في نفسه من إحساسات ومشاعر. وهذا ما يؤكد النظرية الرومانسية عنده:

1 إيليا الحاوي، الشابي شاعر الحياة والموت، ص55.

2 الشابي، أغاني الحياة، ص321.

3 المصدر نفسه، ص334.

"نكتشف بأن الشاعر حينذاك لا يستطيع أن يعبر سوى عن نفسه وأحلامه وغرامه وأشواقه، أو أن يهرب من الجحيم الذي يحيط به إلى الطبيعة ومناظرها عسى ذلك يكون له عزاء عن آلامه الدفينة"[1].

لقد كان شغف الشابي العجيب بالطبيعة باعثا على ربطها بالمرأة، كما كان باعثا على البحث عن الوحدة العميقة بين عناصر الجمال والطبيعة التي سيطرت عليه فانعكس ذلك على إبداعه.

وكما استمد الشاعر قرائن الحب من مظاهر الطبيعة وأسرارها، استمد كذلك قرائن الحرية ومظاهرها. فشعراء الرومانسية "في تطلّعهم إلى الحرية، يفرون من مجتمعاتهم وحتى من نفوسهم إلى الطبيعة، ويجدون في صفائها وجمالها ورحابتها ما يفتقدونه في حياتهم الباطنية الحافلة بالصراع، وفي حياتهم الاجتماعية المليئة بالتناقض"[2]، يقول الشابي مخاطبا شعبه المستسلم، الراضع من ثدي الذل: (قصيدة يا ابن أمي)

خلقت طليقا كطيف النسيم ⁂ وحرا كنور الضحى في سماه

تغرد كالطّير أين اندفعت ⁂ وتشدو بما شاء وحي الإلـه

وتمرح بين ورود الصباح ⁂ وتـنعم بالنور أنّى تـــراه

وتمشي كما شئت بين المروج ⁂ وتقطف ورد الربى في رباه[3]

يتخذ الشاعر –إذا- من الطبيعة رمزا للحياة والحرية "تتنفس في روح النسيم المتضوع في الفلوات، لا يحول من دونه حائل ينحدر في الأودية ويصعد في الجبال ويجري في السهول. إنّه نسيم الحرية والانطلاق، ومثل ذلك النور، فهو يلمع في المدى كيفما شاء، يبدد الظلام وينعكس على الظلال، والطير يطير بجناحي الحرية، يغرد كأنّه

1 جلال فاروق شريف، الرومانسية في الشعر العربي المعاصر في سوريا، ص48.
2 عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص339.
3 الشابي، أغاني الحياة، ص485.

فرح بها، ولقد خلق الإنسان قديما حرا، ولد في مهد الطبيعة، كالنسيم والضوء والطّير لا يحده حد، يعانق الورود وينعم بالنور ويعدو في المروج مرحا"[1].

وفي قصيدته المشهورة (إلى الطغاة) يتضاعف رمز الطبيعة، لِما تنطوي عليه من مفارقات، فهي تغرر الظالم المستبد بالصحو الذي تتربص به العاصفة والأنواء:

رويدك لا يخْدعنْـك الربيـع ⁂ وصحو الفضاء وضوء الصباح

ففي الأفق الرحب هول الظلام ⁂ وقصف الرعود وعصف الرياح

حذار! فتَحتَ الرماد اللّهيـب ⁂ ومن يبذر الشوك يجنِ الجراح[2]

وإلى هنا ندرك أن القيم والمبادئ، وفلسفة الحياة والوجود وشتى الانفعالات توحي بها الطبيعة وتعبر عنها. فالطبيعة بألوانها وأبعادها وحركتها أضحت رموزا وصورا للتعبير عن مكنونات نفسية أو خواطر فكرية أو فلسفة حياتية.

أصبحت الطبيعة أداة مرنة بأيدي الشابي تغنيه عن التعبير المباشر الفج. فلا نجده يصورها دون أن يقول خلالها شيئا، وهذا ما يميز الرومانسية عن الكلاسيكية، ففي أشعار القدماء توصف الطبيعية أو تصور كلوحة فنية جامدة، لا يقول صاحبها أي شيء ولا يعبر عن أي شيء سوى محاكاة الطبيعة، أما الشابي فلم ير الطبيعة كما هي ولم يصورها لجمالها وفتنتها وبهائها .. بل رآها بمنظار نفسه والتقط من مناظرها ما يعكس حالة من حالاته النفسية والفكرية وكان يفعل ذلك وهو مدرك للفلسفة الفنية التي تفرق بين (التوهم) و(التخيل) أي بين من ينقل الطبيعة على علاّتها وبين من يحطم صورتها الأصلية ويصوغها من جديد كما أحسها وكما رآها بعيني فكره ووجدانه.

هذه هي الملامح العامة التي تميز شعر الطبيعة عند الشابي والتي تجلّت عن نظرة عميقة للأشياء، وهي نظرة نابعة عن نزعة تأملية رومانسية خالصة وأصلية في نفس

1 إيليا الحاوي، الشابي شاعر الحياة والموت، ص136.

2 الشابي، أغاني الحياة، ص515.

الشاعر إذ تشبع شعر الشابي بنزعته التأملية التي استقاها من شعراء المهجر كإيليا أبي ماضي وجبران خليل جبران، تلك النظرية الجديدة التي حاول أن يؤسسها في الادب العربي بعد اطلاعه أمهات هذا الأدب "فجعل قراءاته كلها من النوع الرومانسي الذي انتجه الرواد في الغرب"[1]، وتظهر هذه النزعة في عدد لا يستهان به من قصائده، في ثناياها رؤى إنسان وآماله، تحفّ بها نزعة مثالية تتقاطع والفكر الديني وسمتها الكبرى أنّها إصغاء إلى صوت المطلق في كل بعد.

فيقول في قصيدة (شـكوى اليتيم):

على ساحل البحر، أنّى يضج ⁂ صراخ الصباح ونوح المسا

تنهدتُ، من مهجة أثْرعـ ـتْ ⁂ بدمع الشقـ ـاء وشوك الأسى

فضاع التنهد في الضجـ ـ ـة

بما في ثناياه من لوعـ ـ ـ ـة

فسرت وناديت: " يا أم! هيـا

إلي! فقد سئمتني الحيـ ـ ـاة "[2]

فاليتيم الصغير لا يقف على ساحل البحر بمكانه وزرقته، وإنّما يترامى في أسراره وحركته الأبدية وهو فتًى صغير يفسر فزعه إلى حضن الأم، إذ تظهر التجربة الشابية تلك النزعة التأملية المهجرية "كانت لهم نزعاتهم الإنسانية والقومية والتأملية والواقعية ورحلاتهم الخيالية إلى عوالم فوق الأرض وتحتها"[3]، وتحتوي قصيدة (حديث المقبرة) أهم أسئلة الشابي الميتافيزيقية إذ يتساءل حول مصير هذا الكون، هل سيفنى كل شيء؟ وإذ به لا يقدر أن يتحمل فكرة تلاشي كل شيء وفنائه، والفراغ الرهيب الذي سيصيب الكون،

---

1 نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1984، ص284.

2 الشابي، أغاني الحياة، ص128.

3 خليفة محمد التليسي، الشابي وجبران، ص199.

وإذا بروح الفيلسوف تأتي لتزور جسمها الذي أصبح رمة بالية في أحشاء التراب وتجيب الشاعر لتُعلّمه الحكمة واليك هذا الحديث:

أتطوى سموات هذا الوجـود ⁂ ويذهب هذا الفضاء البعيد؟
وتهلك تلك النجوم القدامـى، ⁂ ويهرم هذا الزمان العهيـد؟
ويقضي صباح الحياة البديع، ⁂ وليل الوجود الرهيب العتيد؟
أيسطو على الكلّ ليل الفنـاء ⁂ ليلهو بها الموت خلف الوجود؟[1]

فترد عليه روح الفيلسوف لتسكب في قلبه اليقين:

تبرمتَ بالعيش خـوف الفنـاء ⁂ ولو دمت حيا سئمت الخلود
وعشْتَ على الأرض مثل الجبال ⁂ جليلا، رهيبا، غريبا، وحيد
تأمـل، فـإن نظـام الحيـاة ⁂ نظام دقيق، بديـع، فريـد
فما حبب العيـش إلاّ الفنـاء ⁂ ولا زانه غير خوف اللحود[2]

هكذا حاولت روح الفيلسوف إقناع الشاعر في قبره، فلولا الشقاء ما عرف الإنسان معنى السعادة، ولو لا الظّلمة ما عرف النور، ولو لا الفناء ما تمنّى احد الخلود، ثم تطير روح الفيلسوف مع سرب العالم المجهول، ولكن أجوبة الفيلسوف لم تترك سوى الشك والحيرة في قلب الشاعر، فماذا بعد الخلود؟ فراح يناجي روح الفيلسوف التي ظن أنها ما زالت قريبة منه قائلا:

ولكن إذا ما لبسنا الخلـود ⁂ ونلنا كمال النفوس البعيد
فهل لا نملّ دوام البقـاء ⁂ وهل لا نود كمالا جديـد؟
وكيف يكونن هذا الكمال؟ ⁂ ماذا تراه؟ وكيف الحدود؟[3]

---

1 الشابي، أغاني الحياة، ص226.

2 المصدر نفسه، ص229.

3 نفسه، ص 232.

إلى أن يقتنع أن الخلود ليس سوى صراع متجدد ومتى انتهى هذا الصراع حلّ الفناء بالكون:

فلا تطمح النفس فوق الكمال ⁂ وفوق الخلود لبعض المزيد
إذا لم يزل شوقها في الخلود ⁂ فذاك، لعمري، شقاء الجدود
وحرب ضروس، كما قد عهدتُ ⁂ ونصر، وكسر، وهم مديـد[1]

أما في قصيدة (في ظلّ وادي الموت) فالشاعر يلقي نظرة وتأملا في مجهول الحياة ومعنى الزمن، إذ يسأل من أين؟ والى أين؟ وفي سبيل ماذا؟ فالشاعر يواجه الطلاسم تماما كما في قصيدته (حديث المقبرة)، ولقد أيأسه جدار الحقائق المكين، فهاهو يقول في (ظلّ وادي الموت):

ثم ماذا؟ هذا أنا: صرت في ⁂ الدنيا بعيدا عن لهوها، وغناها
في ظـلام الفنـاء، أدفـن ⁂ أيامي ولا استطيع حتّى بكاها
وزهور الحياة تهوي، بصمت ⁂ محزن، مضجر، على قدميا
جفّ سحر الحيـاة، يا قلبـي ⁂ الباكي، فهيا نجرب الموت، هيا[2]

كما نجد عدة قصائد تحمل تأملات وأفكار وأحاسيس لأن قلب الشاعر غلاف يسع العالم والكون، كما تحمل مجموعة من المقاربات بين المتناقضات تسكن فناء قلب الشاعر فيتجاور الموت والحياة وتتلاقى الأفراح والأتراح، فها هو يقول في قصيدته (قلب الشاعر):

كلّ ما هب، وما دب، وما ⁂ نام، أو حام على هذا الوجود
من طيور، وزهور، وشذًى ⁂ وينابيـع، وأغصان تميـد
كلّها تحيا بقلبـي، حـرة، ⁂ غضة السحر، كأطفال الخلود[3]

---

1 الشابي، أغاني الحياة، ص232.
2 المصدر نفسه، ص236.
3 نفسه، ص250.

إلى أن يقول:

ههنا في قلبي الرحب، العميق ⁂ يرقص الموتُ وأطياف الوجود

ههنـا في كـلّ آن تمحـي ⁂ صور الدنيا، وتبدو من جديـد[1]

ونجد أيضا قصيدة عظيمة الدلالة على مرارة العبثية، فيقف ليتأمل ملحمة الزمن الغادر، فالكون عند الشابي رواية هزلية وتمثّل القصيدة قمة القنوط، فالشاعر يعمم أحكاما على دنيا خلت من المعاني وفي يده خيبة، إنّها قصيدة (الرواية الغريبة):

ضحكنا على الماضي البعيد، وفي غد ⁂ ستجعلنا الأيام أضحوكة الآتـي

وتلك هي الدنيـا، رواية ساحـر ⁂ عظيم، غريب الفن، مبدع آيـات

يمثّلها الأحياء في مسرح الأسى ⁂ ووسط ضباب الهم، تمثيل أموات

ليشهد من خلف الضباب فصولها ⁂ ويضحك منها من يمثّلُ ما يأتـي

وكل يؤدي دوره، وهو ضاحك ⁂ على الغير، مضحوك على دوره العاتي[2]

ولكن الشاعر يستسلم في الأخير ويرضخ للأمر الواقع فيدعو للتأمل في الحياة وتناولها كما هي برضى وانصياعٍ ما دامت لا تشق على أحد ويظهر ذلك في قصيدة (السعادة):

ترجو السعادة، يا قلبي، ولو وجدت ⁂ في الكون لم يشتعل حزن ولا ألم

خذ الحياة، كما جاءتـك مبتسمـا ⁂ في كفّها الغاز، أو في كفّها العدم

واعمل كما تأمر الدنيا بلا مضض، ⁂ والجم شعورك فيه، إنّها صنـم

واجعل حياتك دوحا مزهرا، نضرا ⁂ في عزلة الغاب ينمو، ثم ينعـدم

واجعل لياليـك أحلامـا معـردة ⁂ إن الحياة، وما تدوي به حلـم ![3]

1 الشابي، أغاني الحياة، ص251.

2 المصدر نفسه، ص242.

3 نفسه، ص238.

وهكذا فإن الشاعر يقف متأملا هذا الوجود، كانسان أولا، كفنان ثانيا ثم كشاعر تصحبه نزعة صوفية، وتظهر الرغبة في الفناء عند اليأس، فيصف نشوته الصوفية عند لقاء الكائن بالخالق، ثم تظهر رغبة أخرى هي رغبة العيش والتمسك بالحياة وبكلّ مظاهرها الطبيعية فيظهر نشوته وسعادته خاصة عند تخيله نفسه إلى جانب الحبيبة.

2-شعر المرأة والحب

لقد كان حظّ المرأة في الأدب الكلاسيكي حظّا ضيقا يكاد ينحصر في إطار الحس والمظاهر المادية ليس إلاّ، بل كانت نظرة القدماء "إلى المرأة نظرة دنيئة سافلة منحطّة إلى أقصى قرار من المادة، لا تفهم من المرأة سوى أنّها جسد يشتهي ومتعة من متع العيش الدنيء..."[1].

فرفض الشاعر هذه النظرة القاصرة "ولم يحاول الشاعر العربي أن يحس بما وراء الجسد من روح جميلة ساحرة، تحمل بين جنبيها سعادة الحب ومعنى الأمومة، وهما أقدس ما في هذا الوجود، ولا بذلك القلب النقي الذي يزخر بأسمى عواطف الحياة وأشعارها وأجمل أحلام هذا العالم الكبير ولا شعر ما بين هاته الطبيعة الكبرى وبين المرأة من اتصال وثيق ... وذلك شأو لم تخلّق فيه أجنحة الشاعر العربي ولا نالته ولم يطمح إليه بصره الذي ألّف مغاوره الأولى وكهوفه الضيقة"[2] "فليس هناك من الأقدمين ممن تحدث عن جمال المرأة كشيء مستقل عن الجسد مصدره النفس الخالدة، ما عدا ابن الرومي ومن لفّ لفّه وهو نفر قليل"[3].

وهكذا ظلّت معاناة الحب في الأدب الكلاسيكي معاناة صماء، تسبح في قيود المادة ولا تبرح حيزا الغريزة إلى أفق الجمال الروحي، ولا تسمو إلى درجة الخشوع والعبادة كما نجدها عند الرومانسيين الذين فضوا تلك النظرة المشوبة تجاه المرأة، وشيدوا نظرتهم السامية التي يزدوج فيها الحب بالأجيال، والشغف بالعبادة، وهي نظرة تنم عن طبيعة إنسانية، مثالية، مفعمة بشعور سماوي رقيق، ونستشف ذلك من خـلال الحديث الجميل العذب الذي أورده جبران في أجنحته المنكسرة حيث يقول:

1 أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ص71.

2 المصدر نفسه، ص72.

3 نفسه، ص73.

"إن قلب المرأة لا يتغير مع الزمن، ولا يتحول مع الفصول. قلب المرأة ينازع طويلا ولكنه لا يموت، قلب المرأة يشابه البرية التي يتّخذها الإنسان ساحة لحروبه ومذابحه، فهو يقتلع أشجارها، ويحرق أعشابها، ويلطّخ صخورها بالدماء، ويغرس تربتها بالعظام والجماجم، ولكنّها تبقى هادئة، ساكنة، مطمئنة ويظلّ فيها الربيع ربيعا، والخريف خريفا إلى آخر الدهور..."[1] كم هي سماوية هذه النظرة، وكم هي روحانية هذه الكلمات حيث يتغنّى فيها جبران بحنو المرأة وعطفها، فكأنّها هي قلب هذا الكون بما فيه من بسمة الفجر وإشراقة الشمس وهفيف النسيم وشذى الزهور ...، إنّها النظرة الرومانسية التواقة دوما إلى عالم الروح والمثال.

وبعد، فكيف كانت مكانة المرأة في شعر الشابي؟ وكيف كانت نظرته إلى الحب؟ وهو الشاعر الأثيري الذي تتخطفه أحلام الروح. ولربما تتضارب الآراء وتتباين عندما يرتبط الأمر بالجانب العاطفي عند الشابي، لكن الحقيقة التي لا مفر منها هي أن الشاعر قد عرف المرأة، فقد تزوج وأنجب أطفالا "على أن الشابي رغم زواجه ظلّ يتشوق في شعره إلى المثال الذي يرضي طموحه ويشبع روحه، والشعر الذي قاله في المرأة لا نستطيع أن نعثر فيه على امرأة معينة، لها شخصيتها وطبائعها ومزاياها التي تتفرد بها"[2].
أجل لقد عاش الشابي الحب وعاناه كسائر الناس ولكن بنوع من الحرمان والرعب والقنوط، وهو ما جعل نفسه مضطربة لأنّها طالما أضجرتها ليالي اليأس وصدمات الغرام، حيث "أحب الشابي رفيقة طفولته وتغنى بحبها العذري، إذ ماتت لفراقه وهما في سن المراهقة، فشعر بالفقد والشوق لذلك الماضي، فغنّى أغنية الحب والألم والإخلاص للذكريات، ماتت وتركته يندب الحب ويرثيها إذ بقيت في نفسه حاضرة يشعل طيفها عينيه، فهو يتصورها كما كان يعرفها حية ويصحبه شبحها وما كانت عشيرة صباه هذه

1 جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسرة، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت (د ت)، ص52.
2 خليفة محمد التليسي، الشابي وجبران، ص 116-117.

بجنة شاعر أو حلم كاذب"[1]. فيقول في قصيدته (مأتم الحب):

فأنادي:

يا فؤادي

مات من تهوى، وهذا - اللحد قد ضم الحبيب

فابك، يا قلب، بما- فيك من الحزن المذيب

ابك، يا قلب، وحيد [2]

لقد كانت تجربة الحب الطفولي قاسية على الشاعر، إذ تركت في نفسه جراح عميقة لم تندمل مع كر الأيام، ولهذا جاء شعره في هذا الصدد مملوءا بالحزن والكآبة وبالحنين والشوق إلى ذلك الماضي الذي انطوى على ذكرى جميلة، كما يصورها ذلك في قصيدة (أنا أبكيك للحب):

لستُ يا أمسي، ⁂ أبكيك لمجد، أو لجاه

سلبته مني ⁂ الدنيا، وبزتني رداه

إنّما أبكيك للحب- ⁂ الذي كان بهاه

يملأ الدنيا، فأنّى - ⁂ سرت، في الدنيا، أراه

وهو في قلبي، الذي- ⁂ عانقه الفجر، اله[3]

وقد ظلّت ذكرى حبه الطفولي تسيطر عليه، فلا تبرح خياله ولا يستطيع إلى نسيانها سبيلا، لهذا نجده كثيرا ما يرتد إلى ماضيه يستلهم منه الأغاني العذبة والأنغام الشجية، ويظهر ذلك جليا في قصيدته (جدول الحب):

1 عمر فروخ، الشابي شاعر الحب والحياة، منشورات دار العلم للملايين، بيروت 1960، ص174.

2 الشابي، أغاني الحياة، ص294.

3 المصدر نفسه، ص311- 312.

بالأمس قد كانت- حياتي كالسماء الباسمة

واليوم، قد أمست- كأعماق الكهوف الواجمة

قد كان لي ما- بين أحلامي الجميلة جدول

يجري به ماء- المحبة طاهرا، يتسلسل[1]

ثم يقول في قصيدة (الذكرى) وهو يتحسر على زمن حبه الضائع ويبكي ماضيه الجريح:

كنّا كزوجي طائر في دوحة الحب الأمين

نتلو أناشيد المنى بين الخمائل والغصون[2]

ثم يقول:

مات الحبيب، وكل ما- قد كنت ترجو ان يكون

فاصبر على سخط الزمان، وما تصرفه الشؤون

قلبا تروعه الحياة- ولا تهادنه السنون[3]

فالشاعر هنا يبكي أمسه ويندب حبه الذي ضاع منه، وهو يذكر كيف كان متنعما فرحا حينما كان مع الحبيب جنبا الى جنب، وكيف صار إلى الشقاء واليأس بعدما فقد ذلك الحبيب الذي كان يزرع فيه حب الحياة ويدفع عنه أشباح السأم.

إن شعر الشابي صادر عن نفس محرومة، فلا يتنفّس فيه إلاّ الشوق والحنين إلى تلك التي تنقذه من جهامة أيامه ورتابتها، ولا غَرو في ذلك فقد كان الشاعر روحانيا يسمو الحب في نفسه إلى قداسة العاطفة والبتولية، لانتزاعه فيه الشهوة، بل يقتصر في أمره على النشوة، وهو يتغنى بالمرأة كمثل أعلى لأن شخصيته "كانت شخصية رومانسية

1 الشابي، أغاني الحياة، ص 296.

2 المصدر نفسه، ص 302.

3 نفسه، ص 303.

نزاعة إلى المثالية في كلّ شيء مؤمنة بالعاطفة مستخفة بالعقل، ومن هنا كان حبه للمرأة ونظرته إليها من ذلك النوع الذي تختلط فيه العفّة بالتصوف، فإذا المرأة في منزلة العبادة"[1].

فالحب عند الشابي هو كمال النفس والطبيعة، وهو فضيلة الفضائل، بل انه زهرة النفس الدائمة التفتح التي تنشق نسيم الروح، والحب هو الحمال بالنسبة إليه والحمال هو الخير والفن والمجد والحرية كلّها، والشاعر يستدعي الحب أن يغمره ويفيض عليه، أن يكبله ويأسره ليدرك به سعادته وفنّه.

فها هو يقول في قصيدته (ذكرى صباح):

كبلي يا سلاسل الحب- أفكاري وأحلام قلبي الضليل

كبليني بكل ما فيك من- عطر، وسحر مقدس، مجهول

كبليني، فإنّما يصبح الفنان- حرا، في مثل هذا الكبول[2]

بل نجد أن مثاليته تدنو به من مرتبة الصوفيين، حيث يتمثل الحب كاله للكون وذلك في (صلوات في هيكل الحب).

أنت قدسي، ومعبدي، وصباحي ⁂ وربيعي ونشوتي وخلودي

يا ابنة النور إنّني انا وحدي ⁂ من رأى فيك روعة المعبود

فدعيني أعيش في ظلّـ ك- ⁂ العذب، وفي قرب حسنك المشهود

عيشة الناسك البتول يناجي- ⁂ الرب في نشوة الذهول الشديد[3]

فالحب الذي ينشده الشابي ليس تلك النزعة العاطفية التي يمليها القلب وتجنح إليها النفس، وإنّما هو حب بلا حسد ولا ملامح، بل إنّه صلاة وعبادة يستمد من الطبيعة كما

1 خليفة محمد التليسي، الشابي وجبران، ص118-119.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص327.

3 المصدر نفسه، ص317- 318.

يستمد من المرأة. ومن الواضح أن تجربة الشابي هي تجربة الحلم، يتنازع بها مع أشواقه وأوهامه، ويعانق فيها الجمال ويبتدع الطبيعة الخيالية، فكأنّه قد ملّ واقعه القائم إلى الأبد، فراح ينشئ من دونه عالما خاصا به، وينشد واقعا آخر لا أثر فيه للقبح والعاهة والموت. يقول في قصيدة (تحت الغصون).

طهري يا شقيقة الروح، ثغري- ⁂ بلهيب الحياة، بل قبليني

إن نار الحياة والكوثر- ⁂ المنشود، في ثغرك الشهي، الحزين

فهو كأس سحرية، الرحيق- ⁂ الخلد قد صاغها اله الفنون

قبليني واسكري ثغري- ⁂ الصادي وقلبي وفتنتي، وجنوني[1]

إن الشاعر يعانق حبيبته الموهومة معانقة الروح، لا معانقة الجسد والقبلة التي يريدها ليست كسائر القبل. إنّها أوج التّجلي الروحي أوفت منه الطبيعة إلى ذروة سحرها والنفس إلى قمة طهارتها. وذكره للحياة رمز للروح وذكره للكوثر رمز للكمال المتحرر من عبودية الزمن ونكد السعادة. فالحب الذي يرسمه الشاعر ليس حركة واقعية قائمة على الوصف والرصف والمحاكاة، وإنّما هو صيرورة كلية، تتآلف فيها النفس والطبيعة بعناصرها لتبرأ من أدوات الجسد وعثرات المادة، وتعود إلى فردوسها الطاهر النقي. فمن الواضح أن الشاعر "مقتنع بمثالية الحب والمرأة التي تمثل لديه مصدر الحياة والحب وملاك الجنة الذي نزل على الأرض لإشعال نار الشباب وتعليم الإنسان معنى صفاء الروح وجمال الإحساس، والكائن الذي لا يكفيه نداء الحب"[2].

لقد كان الشابي في تساميه مستجيبا لنزعة أصيلة في نفسه، وهي النزعة الرومانسية التي شغلت بالقضايا الإنسانية الكبرى وانصرفت إلى الحقائق والقيم الأخلاقية العليا، عازفة عن التوافه العارضة الزائلة، وذلك يتضح في قصيدته (انا أبكيك للحب):

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص338-339.

2 محمد الهادي بوطارن، الاغتراب في الشعر العربي المعاصر، ص118.

فهو في الكون جمال- ⁂ يملأ الأفق ضياه

وتوشّي هذه الأكوان- ⁂ بالسحـ ـر رؤاه

وهو في قلبي، الذي- ⁂ عانقه الفجر، اله

عبقري السحـ ـر،- ⁂ ممراح، وديع في سماه[1]

ذلك هو الجمال المنشود الذي يبحث عنه الشابي، لأنّه في راية لا فضل لجمال الوجه والجسد، بل الجمال كل الجمال يكمن في الروح أي في الطهارة والنقاء والأخلاق. "فليس الجمال فيما ينطوي عليه من فتنة ومتعة آنية، لأن ذلك ليس إلا نداء الغريزة والشهوة والشاعر لم يكن لاهيا منصرفا إلى الجسد وما وراءه من لذة، كما يعتقد البعض... بل كان ذا نظرة مقدسة، فيها صوفية وخشوع وفيها رقة ومناجاة"[2]، مما يشف عن الطهارة والبراءة، ومعاني العطف والمحبة التي يراها الشاعر في المرأة وهذا يدفع إلى أن يتعلق بها ويعشقها، ويعشق فيها تلك المعاني التي يفتقدها في واقع الحياة القاسية وهي (أي المرأة) وحدها قادرة على أن تعيد الطمأنينة والسكينة إليه، فتعيد إلى نفسه طلاقتها، فتتألّق وترفرف في سماء السعادة والنشوة، كما يقول الشاعر في قصيدة (أراك):

أراك فتحلو لدي الحياة ⁂ ويملأ نفسي صباح الأمل

وتنمو بصدري ورود عذاب ⁂ وتحنو على قلبي المشتعل

ويفتنني فيك فيض الحياة ⁂ وذاك الشباب الوديع الثمل

ويفتنني سحر تلك الشفاه- ⁂ ترفرف من حولهن القبل

فأعبد فيك جمال السماء - ⁂ ورقة ورد الربيع الخضل

وطهر الثلوج، وسحر المروج ⁂ موشحة بشعاع الطفـ ـل[3]

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 312.

2 عمر فروخ، الشابي شاعر الحب والحياة، ص177.

3 المصدر نفسه، ص321.

فما أعمق هذه الكلمات، حيث ينظر الشاعر إلى الحبيبة كقطعة من قطع السماء فيسبغ عليها معاني الجمال والسمو، ويفيض عليها من صور الرقة واللطف، فالحياة – بالنسبة للشاعر- تبدو جميلة وخليقة بأن تعاش عندما تطالعه هذه الحبيبة، تخلع من ذاتها الساحرة على الوجود وتبث في روحه الشعور بالسعادة والأمان، "فلا عجب في أن يحلّ هذا المخلوق الرائع محلّ التقديس لأن فيه معاني اللطف والطهر والعطف والرحمة والسماحة"[1]، وهي معاني اقل ما يقال عنها أنّها سامية، توحي بإيمان ثابت بالقيم الرفيعة وتنطوي على روح إنسانية رحيبة تنم عن عمق الإحساس ونفاذ البصيرة. ويجري هذا المجرى وصفه لعالم الحب، إذ يقول في قصيدته (تحت الغصون):

وبنى الليل والربيع حوالينا- ⁂ من السحر والرؤى والسكون

معبدا للجمال، والحب، شعريا- ⁂ مشيدا على فجاج السنيـن

تحته يزخر الزمان، ويجري- ⁂ صامتا، في مسيلة المحزون

وتمر الأيام، والحزن، والموت- ⁂ بعيدا عن ظلّـه المأمـون

معبدا، ساحرا، مباخره الزهر ⁂ على الصخر، والثرى، والغصون[2]

فهو هنا يتمثل الطبيعة بكاملها معبدا للحب، فيخلع عليها أجواء من القداسة تقترب من طقوس الدين، حيث لا تتدخل فيه الأهواء والشهوات، بل يقتصر في أمره منه على النشوة والمناجاة. وفي تمثيل الطبيعة في سكونها وسحرها ورؤاها بمعبد للحب الذي تمر الأيام، والشجون، والموت بعيدا عن ظلّه المأمون، إيحاء بسرمدية هذا الحب القائم على السمو الروحي والعفة.

وعلى هذا الخط تسير نظرة الشابي للمرأة، فهو يرى أنّها شيء غير اللّذة، وأن الجمال لا يعبر عنه بسواد المقل وتورد الخدود وثقل الأرداف وبروز النهود بل هو

1 عمر فروخ، الشابي شاعر الحب والحياة، ص174.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص337-338.

"صلوات في هيكل الحب" ومصدر إلهام الشاعر، وهو نور قدسي ونشوة روحية وموسيقى رفيعة في سمفونية الحياة. ومن ثم فالمرأة حسب اعتقاد الشاعر هي الكائـن المانع الذي بدونه لن يكتمل الوجود، بل هي روح مشعة بالسحر تبعث في النفس حب الحياة، وتنثر في جوانحها روح السعادة والتقديس، هكذا يعبر الشابي عن الحبيبة المثالية في (صلوات في هيكل الحب):

عذبة أنت كالطفولة، كالأحلام ⁂ كاللّحن، كالصباح الجديد
كالسماء الضحوك، كالليلة القمراء ⁂ كالورد، كابتسام الوليد
يا لها من وداعة وجمـال ⁂ وشباب منعم أملود!
يا لها من طهارة، تبعـث- ⁂ التقديس في مهجة الشقي العنيد.. !
أي شيء تراك؟ هل أنـت- ⁂ فنيس، تهادت بين الورى، من جديد؟![1]

وعلى هذا المنوال تتوالى المعاني في هذه القصيدة، وهي وجدانية مغرقة في الغنائية، تتجلى مزيجا من مناجاة الحب واستلهام الطبيعية فتقترب بذلك من الإفضاء الرومانسي، أما مدارها فيتراوح بين الواقع والخيال لأنّها ذات نزوع تجريدي، فيها سعي دؤوب إلى التسامي عن الكون المادي إلى المثل المطلق، فهي على هذا النحو من الاستلهام كتقاسم شاعر على أوتار شاعريته الفياضة، منها فنّه، وبها نشوته، وبين الإبداع والغمرة ابتهالات من اتّخذ الحب إلاها، والغناء معبدا.

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 314.

3-شعر الثورة والوطن

ينبغي علينا التذكير منذ البداية أن الأدب الرومانسي كلّه ثورة، حيث نجد في ضيق الرومانسي ثورة، وفي إنصافه للبائسين والضعفاء من تلك القيود الاجتماعية والسياسية ثورة، وفي سخطه على الشرور وسعيه للبحث عن أسبابها الميتافيزيقية والتشريعية ثورة وفي التمرد على قيود الكلاسيكية وتقليدية الأدب ثورة كذلك ...

والثورة قد شغلت حيزا ليس بضيق في ديوان الشابي، ولعلّ ذلك يرجع إلى تمكنه من استيعاب مفهومها باعتبارها تغييرا جذريا شاملا يهدف إلى إعادة النظر في حياة الفرد والمجتمع سياسيا وثقافيا واجتماعيا وأخلاقيا. وقد كانت البيئة التونسية لما عاشته من ظروف فرضها الواقع التاريخي في أمس الحاجة إلى من يأخذ بيدها، ويسمع صوتها ويدلّها على موضع الجرح حتّى تبرأ وتستعيد عافيتها. وقد كان الشابي يرى شعبه في أغلال الأسر والمهانة، لتصبح الغابة عندئذ صدى من أصداء تفجير نفس وطنية، فقد كان الشابي ذلك المناضل الثائر الذي وجد في "قلب الشعب التونسي ثروة حية، وفنّا قويا. ولكنّها ثروة مهملة وفن غير مصقول، وأن في طبيعة هذه البلاد سحرا يلهم أسمى المعاني وأرفع الأفكار، لو كانت للصخر مشاعر حية واعية. وأن الداء كلّ الداء في الألسنة المعبرة لا في روح الشعب ولا في طبيعة البلاد"[1]. لذلك أراد الشابي أن يعلّم شعبه "إرادة الحياة" ويلقنه "يقظة الإحساس" ليخرجه من الدياجير والظّلمات إلى النور والحقيقة والحرية.

وقد كانت مغامرة الشابي نابعة من نفسه التي تدفعها قوى خفية تأبى عليه الجمود والاستكانة والظلم والاستبداد وكافة أشكال "الموت" ما جعله لا يهاب مصارعة تيار الأحداث التي اصطخب بها عصره. وقد كان الاستعمار بما سلّطه على الشعب من قهر وظلم، وبما ألحقه في بيئته من فساد وتمسيخ، وما قام به من استنزاف واستغلال فاحش

1 محمد صالح الجابري، الشعر التونسي المعاصر، ص 254.

لخيرات البلاد... كان كلّ ذلك داعيا للثورة وصب جم الحقد والسخط عليه، حيث آلم الشابي أن يرى شعبه الضعيف يحترق تحت نير مستعمر وحشي يطارد حتى الكلمة. لهذا نراه (أي الشاعر) يجنح في كثير من قصائده الى التعبير الرمزي، غير أنّه عندما تتّقد عاطفته ينقلب ثائرا مدويا في صريح الوعيد كما في قصيدته (إلى طغاة العالم) التي يخاطب فيها المستعمر:

ألا أيها الظالـم المستبـد ⁂ حبيب الفناء عدو الحيـ ـ ـاة
سخرت بأنّات شعب ضعيف ⁂ وكفّك مخضوبة من دمـ ـ ـاه
وسرت تشوه سحر الوجود ⁂ وتبذر شوك الأسى في ربـ ـاه
رويدك إلا يخدَعنْك الربيـع ⁂ وصحو الفضاء، وضوء الصباح
ففي الأفق الرحب هول الظلام ⁂ وقصف الرعود وعصف الرياح[1]

إن أصالة الشابي لتتجلى بالخصوص في أنّه تعاطف مع شعبه واضطلع بهموم تونس كلّها ولم يغفل عن مصير وطنه رغم ما فعلت فيه عهود الانحطاط وما اعتدت عليه به عوادي الاستعمار فأحب وطنه وشعبه حبا جما، هذا الشعب الذي لم يفهم روح الشاعر ولم يستجب لأحاسيسه، ومع ذلك فإن إيمانه بهذا الشعب وبالمجتمع جعله يتمسك بالقضية وكلّه ثقة بأصالة هذا البلد الذي لا ينفذ خيره. أليس هو المتحدي للاستعمار في (زئير العاصفة)؟

فيا أيها الظّالم المصعر خده ⁂ رويدك! إن الدهر يبني ويهـدم
سيثأر للعز المحطّم تاجه، ⁂ رجال، إذا جاش الردى فهم هـم
رجالٌ يرون الذلّ عارا وسبةً ⁂ ولا يرهبون الموت والموت مقدم
وهل تعتلي إلاّ نفوس أبية ⁂ تصدع أغلال الهوان، وتحطـ ـم
ففي الأفق الرحب هول الظلام ⁂ وقصف الرعود وعصف الرياح[2]

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص515.
2 المصدر نفسه، ص 479.

فبهذا الصوت القوي كان يتوجه إلى الطغاة لينذرهم بثورة عارمة تعيد للوطن كرامته وعزته وللمجد التليد تاجه. فبالرغم من قوى الظلم والظلام إلاّ أن الشاعر مؤمن بشعبه، متيقن من أنّه سوف ينهض ليحطّم الأغلال التي تكبله، ويسترجع مجده الذي ضاع منه بين يدي مستعمر بشع وهذا ما نجده في قصيدة يرفعها (إلى الطاغية) فيقول:

يقولون : صوت المستذلين خافت ⁂ وسمع طغاة الأرض أطرش أضخم

وفي صيحة الشعب المسخّر زعزع ⁂ تخر لها شم العروش، وتُهـ ـ ـ ـدم

ولعلعة الحق الغضون لها صدى ⁂ ودمدمة الحرب الضروس لها فـ ـم

إذا التفّ حول الحقّ قوم، فإنّه ⁂ يصرم أحداث الزمان، ويبـ ـ ـ ـرم[1]

وتستعر نار الثورة في جوانب صدر الشابي فيشحن الحرف بنار الثورة ويقدمه مغنما لشعبه كدرس في الفداء وفي تحدي الإرهاب بالإرهاب بدليل قوله في قصيدة (فلسفة الثعبان المقدس).

وسعادة الضعفاء جرم، ما له ⁂ عند القوي سوى اشد عقاب!

ولتشهد الدنيا التي عنّيتها ⁂ حلم الشباب، وروعة الإعجاب

إن السلام حقيقة مكذوبة ⁂ والعدل فلسفة اللّهيب الخابـ ـي

لا عدل، إلاّ أن تعادلت القوى ⁂ وتصادم الإرهاب بالإرهـ ـاب[2]

يمثّل هذا الشعر تبوأ الشابي منزلة الشاعر الوطني والقومي في بلاده واحتل مكانة مرموقة في الأدب العربي وعرفته الشعوب الأجنبية.

إن الشابي أخاص في حب بلاده واحترق كالشمعة لينير ويضيء السبيل لشعبه كما

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص480.

2 المصدر نفسه، ص 139.

التزم بأداء "رسالة الدنيا"[1] فكان بها العين الكاشفة التي لمحت فجر الإنعتاق من وراء الظلام في حين الغفلة وشمول الحيرة وتوالي المصائب على أبناء وطنه من جراء الاستعمار الظالم.

إن نفسية الشابي لا ترتاح كلما تذكّرت الاستبداد والأغلال، فيزداد حدة في آلامه لاضطهاد الاستعمار لشعبه وبلاده، وإذا هو يناضل مصارعا الظلم في كل سبيل وما سكن في ثورته، فظلّ يعطي في الأدب والاجتماع والوطنية، وفي الصدق في إخلاصه لوطنه، إلى أن يذوب في صلواته (وطنه). إذ نجد في تصويره لروح العصر وملامح المآسي التي مرت على تونس وهي في صراعها ضد الاستبداد والعبودية تلك النبرة الحزينة في (في ظلّ وادي الموت):

نحن نمشي وحولنا هاته ⁂ الأكوان تمشي، لكن الأية غايه ؟
نحن نشدو مع العصافير ⁂ للشمس، وهذا الربيع ينفخّ نايه
نحن نتلو رواية الكون ⁂ للموت ولكن: ماذا ختام الرواية؟
هكذا قلت للرياح فقالت: ⁂ سلْ ضمير الوجود: كيف البدايه؟[2]

وتعتبر قصيدته (إرادة الحياة) من القصائد الثورية الهامة في شعر الشابي، وفيها يدعو أخاه الإنسان عامة والشعب التونسي خاصة إلى أن ينتفض ويتخلّص من رائحة الموت والظلم، بل انه يدعو إلى اليقظة والثورة، فيجعل الطبيعة تنطق بأفكاره، ويقول في مطلعها :

إذا الشعب يوما أراد الحياة ⁂ فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلـي ⁂ ولا بد للقيد أن ينكسـر
ومن لم يعانقه شوق الحياة ⁂ تبخّر في جوها، واندثر
فويل لمن لم تشقه الحياة ⁂ من صفعة العدم المنتصر[3].

1 أبو القاسم الشابي، الأعمال الكاملة "الرسائل"، ج2، ص155.
2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 234.
3 المصدر نفسه، ص500.

إن (إرادة الحياة) قضية وطن، أن يكون أو لا يكون، فالاستعمار يجور في استعماره لتونس وسائر البلاد العربية، وانه الوحش الذي لا يعرف معنى الإنسانية ويمتص حياة المستضعفين، ويثور الشاعر وأي ثورة، ويعمق إحساسه بالحياة ويدفع بشعبه للنهوض حتى يحيا في النور والحرية ويمزق جدار الصمت والجمود ويعاود العطاء ويرسم الشابي طريق الحرية لشعبه وكل شعب مستعبد يرسف في ظلام العبودية والاستغلال لذلك يعتبر أن "ثقافة الحرية لا تحقق إلاّ بالإرادة الجماعية"[1].

فليست القصيدة إلاّ دعوة إلى البعث والطموح والتقدم والحرية، هي دعوة للحياة في أعماقها ليكون الوجود المنشود، وإنها الوجدان المشتعل الذي يتدفّق نورا ونارا، فتنمو البذور، وتورق الأفنان، وتزهر الأرض، وينتصر الشعب وتهزم كل الظلمات. ونلاحظ على الشاعر أنّه لا يلين في دعوته الوطنية الإنسانية فإنّه يشتد في ثورته، فلا يقر بتردد أو مهادنة، ويعنف في اللّغة الثورية وصولا إلى الغايات البعيدة مهما كانت الصعاب والأهوال. فما كانت الحياة إلاّ علاء وعزة وإلاّ فهي مهانة وعدم وذلك كما في ثورته النفسية التي ناهض فيها القدر، وخلص إلى رؤيا مفادها أن العالم والناس هم عبيد الأسى والخوف والحاجة والوحشة والداء والهموم" إذ يقول في (زوبعة في ظلام) :

لو كانت الأيام في قبضتي ⁂ أدريتها للريح، مثل الرمال

وقلت: يا رياح، بها فاذهبي ⁂ وبدديها في سحيق الجبال

بل في فجاج الموت.. في عالم ⁂ لا يرقص النور به والظّلال

ما هذه الدنيا، وهذا الورى، ⁂ وذاك الأفق، وتلك النجوم؟!

النار أولى بعبيـد الأسـى ⁂ ومسرح الموت، وعش الهموم[2]

1 محمد الهادي بوطارن، الاغتراب في الشعر العربي المعاصر، ص174.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص248- 249.

إن الشابي قد اضطرته الظروف المختلفة إلى المواجهة على جبهات عدة وقد كانت تلك المواجهة ناتجة عن إيمان راسخ وأصيل بضرورة التغيير ورفض تلك القيم والمبادئ التي ظلّت بيئته ترفل في كبولها، حتى أدت بها إلى التخلف والجمود بمؤازرة حماة التقليد والثبات.

وعني الشابي بأهمية التغيير الشامل، فقد تعدت ثورته الميدان السياسي إلى الميدان الاجتماعي والثقافي والأخلاقي، قصد إعادة بناء حياة جديدة ومجتمع قائم على دعائم قوية ومتينة، والسير به نحو الطريق السليم الذي يسلك به مسلك النجاة والتقدم والانفتاح على الحضارة.

وهكذا فقد ارتبطت دعوة الشابي إلى الحرية بالدعوة إلى الإصلاح الاجتماعي ومحاولة الخروج ببلاده من قيود الثبات والرجعية، "فوقف بذلك إلى جانب المصلح الاجتماعي التونسي "الطاهر حداد" في دعوته إلى تحرير المرأة، وكان الطاهر حداد يشبه إلى حد كبير قاسم أمين في مصر"[1]، فقد كان الشابي ثائرا بعقله وقلبه على الوضع الذي تعانيه المرأة في المجتمع التونسي، كما كان ثائرا على وضع المرأة في الأدب العربي القديم، فالشاعر القديم لم يكن يفهم هذه المرأة كما يقول الشابي: "إلاّ أنها جسد يشتهي ومتعه من متع العيش الدنيء ... ولم يحاول الشاعر العربي القديم أن يحس بما وراء الجسد من روح جميلة ساحرة تحمل بين جنبيها سعادة الحب ومعنى الأمومة وهما أقدس ما في الوجود"[2].

ولقد حاول الشابي في شعره أن يعبر عن ثورته العقلية عن وضع المرأة في المجتمع التونسي والعربي ووضعها في الأدب العربي، وأن تستجيب في الوقت نفسه لظمئه الروحي إلى مثال رفيع للمرأة يملأ قلبه ويغني مشاعره، لذلك رأينا شعره في

1 محمد صالح الجابري، الشعر التونسي المعاصر، ص256.

2 أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري، ص 73.

المرأة معبرا عن الجانب الإنساني الرفيع فيها، وهذه النظرة الرفيعة للمرأة خير مساندة فنية لدعوة إلى تحرير المرأة في تونس بشكل خاص وفي الوطن العربي بشكل عام. ولم يكن الشابي ثائرا بعقله وقلبه على وضع المرأة في الأدب العربي القديم فحسب، بل كان أيضا ثائرا على وضعها السيئ في مجتمعه آنذاك، فكان يساند الطاهر حداد في اتجاهه إلى إصلاح ما كانت تعانيه المرأة التونسية في الثلث الأول من القرن العشرين.

ولا نعجب من تأييد الشابي نصير المرأة الطاهر حداد في ظروف جد حرجة ونحن نعلم أن المرأة هي مثاله الرفيع الذي يملأ قلبه ويمنحه السلام والحب والغبطة الروحية، لهذا فهو يدعوها (ابنة النور) :

يا ابنة النور، إنّني انأ وحدي ⁂ من رأى فيك روعة المعبود[1]

تلك هي النظرة الإنسانية للمرأة، فكان شعر الشابي ثورة على تلك النظرة الحقيرة للمرأة، ثم ثورة على الوضع الذي تعيشه، يريد نظرة جديدة تحمل في طياتها الأبعاد الإنسانية.

لقد سخّر الشابي حياته لمجتمعه، فهو محب له ومؤمن به فبعد أن رأيناه يساند شعبه في كفاحه ضد الاستعمار، باثا فيه روح العمل والإرادة في فك قيود الاستعباد والاضطهاد، هو يناصر حرية المرأة في حقها الشرعي في امتلاك حياة كرامة وعزة هكذا عاش الشابي "تجربة القهر والاضطهاد، في ظل سيطرة الاستعمار الفرنسي فذاق مرارة المستضعفين في الأرض، فبحكم هذه التجربة راح يعبر عنها شعريا مستعملا عبارة 'إرادة الحياة'"[2].

وبالإضافة إلى ما سبق فقد كان الشابي في عهده يمثل ثورة فكرية عارمة وصاخبة تجاوزت تونس إلى خارجها، حيث اخذ جانب المجددين المتحررين، فقد كان شابا موهوبا

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 317.

2 محمد الهادي بوطارن، الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي، ص173.

يحس بالحياة الجديدة إحساسا قويا عنيفا ويدرك أن القوالب الجامدة تضيق عن التعبير الصحيح عن إحساسه الجديد. وامتزج الشاعر والثائر في شخصية أبي القاسم وخرجت إلى الحياة تلك الشخصية الجديدة التي تمثل قوة فكرية وفنية كبيرة وهي شخصية تغمرها الإرادة وقوة العزيمة كما يتبين ذلك في (نشيد الجبار):

سأعيش رغم الداء والأعداء ⁂ كالنسر فوق القمة الشماء

أرنو إلى الشمس المضيئة، هازئ ⁂ بالسحب والأمطار، والأنواء[1]

ثم يقول:

وأقول للقدر الذي لا ينثني ⁂ عن حرب آمالي بكلّ بلاء:

لا يطفئ اللهب المؤجج في دمي ⁂ موج الأسى، وعواصف الأرزاء

فاهدم فؤادي ما استطعتَ، فإنّه ⁂ سيكون مثل الصخرة الصماء[2]

بهذه اللّهجة خاطب الشابي دعاة التقليد وحماة الثبات الرافضين لرسالته الجديدة والذين آثروا الجمود والانغلاق على أنفسهم خوفا على مكانتهم التي احتلوها بوسائل الدس والتضليل والتزوير. إن الشابي قد حاول - بمعية بعض رفقائه- أن يبحث عن فكرة شاملة حول الفن والحياة، فكرة تكون نقطة ارتكاز لبلوغ مستوى المسؤولية الأدبية الإصلاحية الجديدة، ويظهر ذلك جليا في رسالة بعث بها إلى صديقه الحليوي، يقول فيها: "لنتحمل يا صديقي كل شيء في سبيل النهوض بتونس وآدابها ما دمنا، إنّما نجاهد لإحياء الوطن والرفع من شأنه بين الشعوب"[3]، وبالفعل استطاع الشابي أن يصل إلى هذه الفكرة الشاملة التي أقنعته وآمن بها وسماها "يقظة الإحساس" وأصبحت هذه الفكرة في نظره سر التقدم الحضاري والتقدم الفني، لأنها تنفخ في الشعب روح الحياة وتعلمه محبة القوة

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص455.

2 المصدر نفسه، ص456.

3 أبو القاسم الشابي، الأعمال الكاملة "الرسائل"، ج2، ص 93.

والحق والجمال.

وهكذا يتطلع الشاعر إلى مستويات جديدة في الفن، ويريد للإحساس العربي أن يكون على غاية اليقظة لما يدور في الكون، وألا يغفل أبدا عن أسرار الحياة وهمسات قلبها، وكلّ ما يدور فيها حتى ولو كان في الظلّ بعيدا عن الأضواء.

وهكذا سما الشابي بحبه لتونس لأعلى مراتب الوطنية والهيام في حب وطنه بألمع الأوصاف الشعرية في (تونس الجميلة):

أنا يا تونس الجميلة في لج ⁂ الهوى قد سبحت أي سباحه
شرعتي حبك العميق، وإنّي ⁂ قد تذوقت مـره وقراحـه
لا أبالي ... وان أريقت دمائي ⁂ فدماء العشاق دوما مباحـه[1].

وبالتالي لم يكن الشابي مجرد شاعر رومانسي محبوس في أحزانه الخاصة وتأملاته الذاتية والفلسفية، فهو لم يبتعد عن الحياة، بل اشترك حتى في التيار الثوري آنذاك، فجاء شعره معبرا عن حزن عميق تمتد جذوره إلى واقع المجتمع وهمومه.

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص469.

الفصل الثاني:

تجليات الصورة البلاغية في شعر الشابي

1 -الصورة الإستعارية الحركية والصورة المتحركة ودلالتهما في تجربة الشابي:

أ- الصورة الاستعارية الحركية

ب- الصورة المتحركة

2 -الصورة التشبيهية بين البساطة والتركيب:

أ- الصورة التشبيهية البسيطة

ب- الصورة التشبيهية المركبة

1-الصور الاستعارية الحركية والصور المتحركة ودلالتهما عند الشابي:

أ-الصور الاستعارية الحركية: للاستعارة علاقة وطيدة بمفهوم الصورة الشعرية وهي مرتبطة تمام الارتباط بالدراسات البلاغية القديمة والحديثة، ذلك أن الشاعر سباق إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة فيقوم بإعادة تشكيل مدركات العالم الخارجي وأشياؤه الحسية وفق تصوره وخياله وبالتالي يحول المدركات المجردة إلى مدركات محسوسة عن طريق الاستعارة حيث يقع تصادم بين المقصود القديم للفظة والموقف الجديد الذي استدعاها وهذا ما يؤكده الدكتور فايز الداية في قوله: "المجاز الاستعاري يكتسب قيمته الجمالية من قدرته على نقل حالة شعورية يحياها الأديب وهذا يتطلب خلق تصورات غير مألوفة في سياق القصيدة أو العمل النثري الفني"[1].

وتقوم الاستعارة على الاسم ومنه النعت، الحال، المصدر، اسم الفاعل واسم المفعول، كما تقوم على الفعل، وإذا بنيت الاستعارة على صيغة الفعل، فإنّها تمنح الصورة الحيوية والدينامية والحركة الكثيفة وهي سمات الشعر الرومانسي، فالفعل في حد ذاته حركة أما النعت والمصدر فهما سكون. وتعرف الدكتورة داليا أحمد موسى الاستعارة الحركية على أنّها: "أداة الشاعر المعرفية التي بها يتمكن من التعرف على العوامل المجهولة والضاربة في الغموض ما وراء العالم المرئي والمحسوس، في عالم النفس واللاّشعور والتعبير عنها من خلال امتزاج الحسي بالتجريدي والشعور باللاشعور والخارج بالداخل، فالقوة السحرية للاستعارة الحركية، هي قوة الخلق، خلق عالم جديد مركب من عناصر مختلفة كل الاختلاف عن المرجع الخارجي الذي ينبثق عنه"[2].

وعند تتبعنا للصورة الاستعارية في شعر الشابي ألفيناها قائمة على الفعل والتشخيص، أي قائمة على الحركة ويرجع ذلك إلى إيمانه بوجود الحياة – والحركة رمز

1 فايز الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، ط2، دار الفكر المعاصر، دمشق 1996، ص114.
2 داليا أحمد موسى، الإحالة في شعر أدونيس، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق 2010، ص165.

لها – وبراعتها تكمن في قدرة الخيال على رصدها وإدراكها، وفي ديوان "أغاني الحياة" يتسع عالم الشابي وراء الاستعارة الحركية، فهو رائد في تحريك السواكن أو الجوامد لوضع صورة في الحركة المشهدية عبر تفعيلها ليسبغ على الصورة الوصفية حركة من خلال اللفظة، فتفيض بالحيوية والحركة وتأتي كأنها صورة مشهدية متحركة. والصورة الاستعارية الحركية هي تحريك ما لا حركة له في المخيلة، ويعرفها الدكتور نعيم اليافي أنّها: "صور ناتجة عن حركة في الخيال، فهي تحريك الموضوع الذي لا يملك حركة في الواقع"[1].

ويعتمد هذا النوع من الصور على قوة الخيال والدور الذي يلعبه. "والحركة ركن هام من أركان تَكون الصورة الفنية، إضافة إلى التعامل مع اللون، لأنها بأبعادها التي تعتمد على المخيلة والإحساس وتغيير تركيب الأشياء المحيطة بتفكيكها وإعادة تركيبها كما يحس الشاعر بما يجب أن تكون، لا كما هي عليه، تسهم في إيجاد صورة مدهشة للنفس"[2].

ويذهب الدكتور نعيم اليافي إلى أن هذا النوع من الصور (الصور الحركية) قد وجد في التيار التقليدي في شكل الاستعارة المكنية، "ولكن وجوده كان شاحبا وضعيفا نظرا للدور الكبير الذي يلعبه الخيال في هذه الصور. وبظهور التيار الرومانسي ذي الرؤية النامية والمتحولة قويت ادراكات الإنسان الحدسية وتطور فهمه للزمان والمكان وبالتالي نما خياله التشكيلي الخلاق الذي يولد الأبنية الحركية"[3]، مما جعل الصور الحركية تطغى وتهيمن كوسيلة فنية ذات فاعلية كبيرة، ويتابع نعيم اليافي حديثه في هذه الصورة فيقول: "فإذا كانت الصور التي تقوم على المستوى التقليدي مسطحة جامدة بذاتها ولذاتها

1 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص168.

2 وليد مشوح، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، ط1، منشورات اتحاد الكتـاب العرب، دمشـق 1996، ص219.

3 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص168.

فإن صور التيار الرومانسي عضوية نامية بأبعادها الغائرة وعلاقاتها العديدة المتشابكة"[1].

➢ نماذج من الصور الحركية في ديوان الشابي:

ناولتني الحياة كأسا دهاقا ⁂ بالأماني، فما تناولت كأسي

وسقتني من التعاسة أكوابا ⁂ تجرعتها، فيا شد تعسي ![2]

هذه الصورة تُظهر شدة امتعاض الشاعر من الحياة، جاعلا منها فردا يمنح الأماني ويسقي التعاسة، فحركة المنح والسقاية لا تتم إلاّ في إطار الزمان المتغير والمتحول وبالتالي فهي حركة نامية إنفتحت فيها الصورة على فعل "ناولتني" و"سقتني". وصيغة الماضي هنا تفتح المجال أمام الذاكرة لتثري النص الشعري بمخزونها، فتصبح مصدرا للصور، ومنها تقتات القصيدة وتتشكل بل إن الذاكرة تلعب دورا مهما في تشكيل الصور التفصيلية اللاحقة.

فهذه الصورة تفتح لنا النافذة على أجواء النص في التصوير المجسد لزمن المرارة والتعاسة عبر فعلين ماضيين (ناولتني ثم سقتني)، وهذان الفعلان يحيلان على معان موحية، ويبتعدان عن الاستعمال المعجمي المباشر وأحادية التأويل.

والواقع، أن هذه الصورة تذكّرنا بالتفجع الرومانسي المتسربل بالغنائية الحزينة. والشاعر يحاول بصوره الحركية المنهالة من أعماق النفس تخطّي الواقع وتجاوزه وإحياء ما لا حياة له في إطار من الانفعالية، فهو يستقطب المظاهر ويبصرها بحدقة نفسه وخياله.

ولا شك أن هذه الحال هي دوما تلازم نفس الشاعر، وهي التي جعلته يكتشف من أسرار النفس والطبيعة ما لم يستطع الآخرون إليه سبيلا.

---

1 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص168.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص153.

إنّها الصورة الحركية، تحيا بالخيال فتسير الجماد وتوقف الحياة، وتشخّص المجرد "وهي هنا وهناك لا تقوم بطبيعتها المادية فحسب بل بطبيعتها النامية المتطورة التي تنبع أصلا من الرؤية المتحولة والمتغيرة"[1].

وفي صور أخرى يشخّص الشاعر الليل، ويحرك ما لا حركة له:

تنهد الليلُ، حتى قلت: قد نثرت ⁂ تلك النجوم، ومات الجن والبشر
وعاد للصمت، يصغي في كآبته، ⁂ كالفيلسوف، إلى الدنيا، ويفتكر
وقهقه القدر الجبار سخرية ⁂ بالكائنات، تضاحك أيها القدر[2]
كم سمعت الليل يمشي هامسا ⁂ في خشوع الكون، أنات الشعور
وهدوء الليل يسعى حارسا، ⁂ لملاك الحب، في صدر الأثير[3]

يظهر من خلال هذه الصور أن الليل أليف الشاعر ورفيقه ولا يمتلك كمثله سوى التنهد والكآبة والإصغاء وهي كلّها أفعال بشرية، وكذلك بالنسبة للقدر، فقد ألصق به الشاعر أفعال الإنسان الساخر كالقهقهة وما يصحبها من ملامح وحركات بشرية حيوية.

ثم إن الشاعر لم ينقل مظهر الليل كما شاهده بعينيه المجردتين وإنما تلمس معناه وتحسس مشهده في نفسه، وهي صورة رومانسية فعلية وليدة اتحاد الانفعال البصير بالخيال الرائي، والانفعال هو ابن الذاتية أو الوجدانية الملازمة لطباع الرومانسيين دائما وأبدا.

ولقد أحس الشابي بتسارع الليل وشموله وكليته، والرومانسيون قد "آثروا الليل ونعموا بين أحضانه لأنّه يغشاهم بالوحدة ويرفع عن كاهلهم مسؤولية العيش بل إنّه يخرس جلبة النهار وضوضائه. فالرحمة أو الألفة التي تهبط عليهم تحت خيمته الكبرى

---

1 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 169.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 169.

3 المصدر نفسه، ص 263.

هي من نفوسهم وقد اتصلت به واتحدت فيه من تلازم المعاناة مع الأجواء الحسية المرافقة لها"[1]. وهكذا نجد عددا هائلا من الصور الحركية (الفعلية) التي توحي بقوة الشاعر الخيالية والإدراكية وقدرته التشخيصية وفيها يمنح للوجود حركة وحيوية أحيانا تكون هادئة وأحيانا أخرى شديدة وعنيفة، وهي حركات يتميز بها بنو البشر.

حطّمتْ كف الأسى فيثارتي

في يد الأحلام[2]

أظلّ الفضاء جناح الغروب ⁂ فألقى عليه جمالا كئيب

وألبسه حلّة من جلال ⁂ شجي، قوي، جميل، قلوب[3]

إن الهوس بالغناء هو السمة التي تطبع الصورة الأولى والتي يوضح فيها الشاعر عبثية الغناء والترنّم، لذلك يتدخّل الفعل "حطّمت" للدلالة على الكسر، والسرعة والاندفاع في الحركة وفي ذلك دعوة إلى الكفّ عن الترنّم والتغريد والشدو ما دامت نفسية الشاعر غير مهيأة لذلك، إنّها نفسية متعبة متحسرة، حطّم الأسى النشوة والفرح في قلبه. وانظر إلى جناح الغروب كيف يظلّ الفضاء بشفقه، ليضفي عليه جمالا كئيبا عن طريق تنامي الأفعال: (أظلّ، فألقى، ألبسه)، فالحركة تبدأ بالفعل "أظلّ" الذي لا تكتمل الصورة به إلاّ بإضافة الفعل الثاني "فألقى" المتصلة "بفاء" الاستئناف ليقرب صورة الغروب الكئيب ثم يأتي الفعل الثالث "ألبسه" لإظهار نتيجة الغروب وإضفاء حركة الإنسان على الظاهرة وما فيها من حلّة جميلة و صورة حزينة، والإمساك بالأبعاد، الدلالية لهذه الصورة المنسوجة في إطار وحدة كلية يحيل عليها ضمير الغائب (هو) والأفعال المتعدية (أظلّ، ألقى، ألبس). وما زاد الحركة نموا و تناسقا هي ظاهرة تقديم المفعول به الفضاء عن الفاعل جناح الغروب، لتصبح الحركة الخارجية أكثر إيحاءا.

---

1 ايليا الحاوي، الشابي شاعر الحياة والحب، ص 222.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 174.

3 المصدر نفسه، ص185.

وتجدر بنا الإشارة إلى أن الصور الحركية عند الشابي "صيغت على أساس استخدام الفعلين (الماضي والمضارع) وهذا ما يؤكد أن شعره قائم على الذكرى والتأمل.

وتتوالى الصور الحركية الفعلية عند الشابي تحركا إلى الأمام حتى تكتمل في النهاية. وهي بذلك أشبه باللوحة من حيث انسجام الخطوط والظلال والألوان، ومبعث هذا الشكل هو نظرته إلى القصيدة على أنّها وحدة عضوية حية نامية تأتي فيها الصور متناسقة منسجمة من خلال الربط بين أجزائها بخيط شعوري واحد يضمن لها نوعا من التكامل فيما بينها، وهذا من بين ما دعت إليه النظرية الرومانسية وألحت عليه إلحاحا.

إن تواتر الأفعال المضارعة يدلّ على التوسع واستمرار الحركة والحدث. وكل فعل يكون صورة في حد ذاته أو مقترنا بصورة جزئية تشارك في نمو الدلالة".[1]

تتلوى الحياة من ألم - ⁂ البؤس فتبكي بلوعة ونحيب

وعلى مسمعيك، تنهل نوحا ⁂ وعويلا مرا، شجون القلوب

يهجع الكون، في طمأنينة ⁂ العصفور، طفلا بصدرك الغريب[2]

إن الشاعر في هذه الصورة يحرك كلا من الحياة والكون ويهبهما حركة الثعبان في التوائه والإنسان في بكائه ونواحه، فالحياة دون ليل تئن وتنتحب وتتلوى، وبذلك استطاع الشاعر أن يخلق الجو الذي أراده، جو الانقلاب وتغير أوجه الحياة على البشر ليبرز جو الحزن والشقاء والاضطراب، فالحياة لا تثبت على حال، عكس الكون والليل فهما يضفيان عليها سمة الطمأنينة والسكينة الموحية لعالم البراءة، فالكون ينام في هدوء بصدر اللّيل الأسود المخيف، وبالتالي استطاع الشابي أن يحرك قدراته الخيالية والإدراكية ويحولها إلى عالم حي يستغرق الزمان والمكان.

1 عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1994، ص113.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص155.

ونعتقد أنّنا لا نغلو إذا قلنا إن الشابي فنّان حقيقي، لأنّه ينقلنا إلى أفق الصورة بما توحي به من بواعث الإثارة المتعددة، فتأخذنا إلى عوالم الحلم والسحر بشحناتها الرومانسية.

وللتشخيص دور في تجسيد التجربة الفنية والتعبير عن المجردات فهي طاقة خالقة "تستمد قدرتها من سعة الشعور حينًا، أو من دقة الشعور حينا آخر، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأراضين والسماوات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلّها لأنّها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة "[1].

وتقوم الاستعارة الحركية على إعطاء الحركة والحياة إلى الشيء الجامد غير العاقل، فيرتد حيا متحركا.

ترى الدكتورة (خالدة سعيد) أن: "هذا الميل إلى تجسيم المجردات وتشخيصها ينم عن شوق إلى استحضار ما هو غائب، والقبض على زمن مراوغ يفلت من الإنسان وعلى عوالم ورؤى تعذب خياله، فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة"[2] ويظهر هذا التجسيم والتشخيص في الصور الفعلية التالية:

والدهر يدفن، في - ⁂ ظلام الموت، حتى الذكريات[3]

ههنا في قلبي الرحب، العميق ⁂ يرقص الموت، وأطباق الوجود

ههنا تمشي الأماني، والهوى ⁂ والأسى، في موكب فخم النشيد[4]

تؤكّد هذه الصور وغيرها من الصور الحركية عند الشابي مبدأ الحركة والتكثيف من أجل بلورة المعنى المراد توصيله، والمتمثّل في فضاعة الموت وقسوته ومن أجل

---

1 عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ط6، دار الكتاب العربي، لبنان 1967، ص 305.

2 خالدة سعيد، حركية الإبداع، ط2، دار العودة، بيروت 1982، ص 53.

3 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 220.

4 المصدر نفسه، ص 251.

بلوغ هذا الهدف تم اللجوء إلى خرق المألوف بواسطة التشخيص "الدهر يدفن" "يرقص الموت" "تمشي الأماني في موكب فخم". ولقد ساعد الشاعر في خرقه للمألوف عدة عناصر بلاغية وهي الاستعارات (الفعلية)، إذ قام بانتقاء مفردات تحقّق بها القدر الكبير من الشعرية أثناء اجتماعها في بنية واحدة، كما قامت بتعميق الانفعال بحسرة الإنسان وهول مصيره (الموت).

ولعلّ الشابي من الشعراء الناجحين في التعبير عن هذه التجربة الإنسانية بلا منازع عن طريق الاستعارة، كما عبر ذلك (جان كوهن) بقوله: "إن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغير في المعنى، إنّها تغير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن وكل استعارة كيفما كانت شعرية"[1].

وانطلاقا من هذا القول يمكننا أن نحكم بأن الأفعال التي نسبت (للدهر والموت والأماني) نجد فيها تبادلا مما يحقّق الاستعارة، فالمجال هنا يدور حول زمن الشاعر الضائع لأن الأفعال المستعارة "يدفن" "يرقص" "تمشي" جاءت بطاقات تعبيرية مؤثـرة وهي أفعال قامت مكان أفعال أخرى.

وبالتالي فدلالة عدم جدوى الحياة عند الشابي واضحة إذ دفنت ذكرياته وعصف بها الدهر ومشت أمانيه وتلاشت في موكب جنائزي فخم، فرقص الموت وانتهت الحياة. كما يمكن أن نتابع مواقع أخرى تظهر فيها الاستعارات غير الحركية أي الاستعارات القائمة على الاسم ومنها:

الكون مصغ، يا كواكب، خاشع ⁂ طال انتظاري، فانطقي بجواب![2]

ففي هذه الصورة تظهر الاستعارة خبرا وهو اسم الفاعل (مصغ) يتّصل بمبتدئه

---

1 جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1996، ص 205.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 240.

الكون، فهي استعارة اسمية، تمتزج فيها نظرات الشاعر وإحساساته بالكون، وليست ميزة الاستعارة الاسمية في هذا البيت أو غيره من ديوان "أغاني الحياة" إسباغ الحياة كما هي مرسومة المعالم للإنسان، وإنّما يلحظ الحس العميق بسر الكون لتُدخل ميتافيزقيا الشاعر الإنسان، في عالم التأمل والبحث عن هذه الأسرار التي لا قرار لها فالاستعارة هنا تشخيصية ولكنها ليست حركية ما دامت اسمية، إلاّ أنّه نتج عنها تركيب في غاية من الانحراف والتخييل وهذا ما أكّده عبد القاهر الجرجاني في قوله: "ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى"[1].

وهكذا يتحول الكون إلى شخص ذي أذنين يسترق السمع، ويخشع لما سمعه، وفي ذلك إشارة إلى ضياع الشاعر ومله، فهو شعور باغتراب عنيف يدفع بالشاعر إلى البحث عن إجابة عن تساؤلاته الفلسفية هو يعرفها في الأصل، وبالتالي البحث عن أقسى الصور التي تعكس درجة هذا الإحساس. ثم إن الاطلاع على هذه الصورة وغيرها للوهلة الأولى يدفعنا إلى تأكيد مقولة جان كوهن عن القصيدة الشعرية بأنّها "ليست التعبير الأمين عن عالم غير عادي، وإنّما هي التعبير غير العادي عن عالم عادي"[2] ولكن أليس من حقّنا أن نتساءل: أي عالم عادي هذا الذي ينام فيه الكون مثل الطفل ؟ وتتلوى فيه الحياة كالثعبان؟ ويرقص الغرام؟ وتمشي الأماني؟ أي عالم هذا الذي يستطيع أن تضحك فيه الأحزان؟ ويدير الزمن بظهره للإنسان؟ ومتى كان للزمن ظهر؟ ومتى كان للأحزان وجه وملامح؟

فالشابي – إذًا – كثير العناية بمثل هذا النمط التصويري وفي ذلك صلة بمذهبه الفكري فالليل عند الشابي يمشي والأماني كذلك، والحياة تتلوى، والحب يرقص والكون ينام وفي هذا تحويل من مجرد إلى فعل والفعل حركة، والحركة حسية، وهي متّصلة من

1 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 239.

2 جان كوهن، بنية اللّغة الشعرية، ص 113.

قريب أو بعيد بالصورة البصرية. وكم تكثر نماذج هذا الاستعمال التجريدي- الفعلي عند شعراء الرومانسية.

ب- **الصور المتحركة:** هي حركة الأجسام المتحركة في الخارج. ويعرفها الدكتور نعيم اليافي أنّها: "رصد للأجسام المتحركة في الخارج، "فالرومانسيون أغرموا برصد الحركة الخارجية للموضوعات وملاحظة تحولها ومدى تأثير تعاقب الزمن فيها، ولعلّ أهم حركتين اثنتين وقفوا عندهما حركة البحر وحركة الريح"[1].

والموضوع المتحرك الرئيس في ديوان الشابي هو الريح والعاصفة، إذ تتحرك الرياح عند وفق خلجات نفسه المتألمة، ونجد في الدرجة الثانية حركة السيل والموج والملاحظ في كل الأحوال على هذه الموضوعات الخارجية أنّه يطغى جانب الحزن والأسى على حركتها. ويرى عبد القاهر الجرجاني "أن ما يزداد به التشبيه دقة وسحرا أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات"[2].

فالحركة الخارجية تزيد من جمال الشعر، وهي ركن رئيس من أركان التصوير يقول العقاد: "إنّما التصوير لون وشكل، ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويحركه بظاهر حسه"[3] وهذا يعني أن الحركة في الشعر موحى بها.

فالأدب عامة، هو الذي يستطيع أن يرينا الجسم الخارجي في نشاطه الحيوي وحركته الدائبة، فالحركة هي الأصل في حسن الطبيعة وجمال الأرض على خلاف الأشياء المصنوعة الثابتة.

إن الصورة المتحركة عند الشابي تضج بالحركة إلى أن تصل في بعض الأحيان

1 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص170.

2 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص164.

3 العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص 309.

مشاغبة مكشوفة ضد الواقع المتحرك، وهذا النوع من الصور له دوره الفاعل في إعادة تشكيل الموجود على أسس جديدة، وله ظلاله الفاعلة في نفوسنا كمتلقين "... وقد دأب الشاعر أن ينفخ الحياة والرواء والرونق في اللّفظة الجامدة فيحولها إلى مشهد متحرك مجسد، نقبس من أبعاده المعنى الحياتي المغاير لما هو مألوف، إنه يهز الراكد فينـا ويدفعنا للمشاركة – باحتفائية فنية – إلى الدهشة أمام التشكيل الكوني الجديد الذي رآه"[1].

هكذا – إذن – يقوم الشاعر بتغيير مشاعر المتلقي تجاه الأجسام فينقلها من حياديتها إلى الانفعال والتفاعل مع العوالم الجديدة التي يرسمها لنا، فيحمل السكون معنى الضجيج ويأخذ هذا الأخير حالة السكون.

ونشير إلى أن الصور المتحركة هي أيضا قائمة على الشكل البلاغي المعهود إذ نجد الشابي في صورته بلاغة أعمدتها التشبيه والاستعارة، وهي ذات خصوصية أو على الطريقة الجبرانية، فهو ليس بمعزل عن شعراء المهجر وتأثيراتهم، لأنّه يدأب على القراءة والمتابعة، وأن قوام الصورة عند هذا الشاعر الشاب هو الاعتماد على الفكر الفلسفي التأملي. كما أن تحريك الصورة لديه يعتمد على التبادل بين الحواس لتغلب حاسة على حاسة أخرى كتغلب حاسة البصر والسمع على باقي الحواس الأخرى.

وللريح في الشعر الرومانسي دلالاتها وأسرارها، وتختلف صور حركة الريح في شعر الشابي، فهي أحيانا تنوح وتشتد ثم تخمد وتخلد إلى السكون أو الراحة. كما يحمل صوت الريح إلى الأنين والنحيب والشجون ويذكّر بالغربة والوحشة والموت.

وفيما يلي نماذج من الصور المتحركة ومختلف الرؤى والدلالات التي تصاحب حركتها:

يا رياح الوجود سيري بعنف، ⁂ وتغنّي بصوتك الأواه

1 وليد مشوح، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، ص 210.

وانفحيني من روحك الفخم ما ⁂ يبلغ صوتي آذان هذا الإلاه

فهو يصغي إلى القوي ولا - ⁂ يصغي لصوت بين العواصف واه[1]

يمشي، فتصرعه الرياح، فينثني ⁂ متوجعا، كالطائر المكسور[2]

الويل للناس من أهوائهم ! أبد ⁂ يمشي الزمان وريح الشر تحتدم[3]

لو كانت الأيام في قبضتي ⁂ أذريتها للريح، مثل الرمال

وقلت: يا ريح، بها فاذهبي ⁂ وبدديها في سحيق الجبال[4]

وجاشت بنفسي دموع الحياة ⁂ وعجت بقلبي رياح الصروف[5]

والى الرياح النائحات كأنّها ⁂ في الغاب، تبكي ميت الأيام[6]

ما للرياح تهب في - ⁂ الدنيا، يدركها اللّغوب ؟ !

إلاّ رياحي، فهي - ⁂ جامعة، تمردها عصيب ![7]

إن حركة الريح، في هذه النماذج تكاد كلّها تسير في منحنى واحد وهو منحنى الحزن والوحشة والانكسار، وكثيرا ما تقترن بعناصر أخرى من الطبيعة كالرمال والجبال، والغاب والحجارة والزهور. فحركة الريح في هذه الصور تزيد في مأساوية الموقف وحدة المعاناة كما تقترن بالبكاء والتمرد والعصيان. وقد تشتد حركة الرياح لتغدو عنيفة، وتصبح عاصفة لها طعم التحدي والثورة للتغيير.

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 203.
2 المصدر نفسه، ص 215.
3 نفسه، ص 463.
4 ا نفسه، ص 248.
5 نفسه، ص 350.
6 نفسه، ص 367.
7 نفسه، ص 429.

وافتح فؤادك للوجود، وخلّه ⁂ لليم، للأمواج، للديجور

واتركه، يقتحم العواصف، هائما ⁂ في أفقها، المتلبد، المقرور[1]

والشاعر في صوره المتحركة الخاصة بالريح إنما يرصد الحركة الزمنية المرتبطة بالخيال، وبه استطاع أن يدخل عامل الزمن في نظرته إلى الأشياء، والشعر هو الفن الوحيد الذي يمكنه تصوير الحركة الخارجية بواسطة الخيال، وبالتالي يمكننا الحكم على الحركة المكانية أنّها حركة زمانية في الوقت نفسه، وأنها دليل على عبقرية الشاعر وبراعته في التقاط الصورة فالمازني يرى أن الصورة الشعرية تتسم دوما بالحركة الزمانية على حين يتّسم الرسم بالجمود المكاني.

ويقول في ذلك: "وكما أن المصور يخفق إذا عالج تصوير الحركات المتعاقبة كذلك يخفق الشاعر إذا هو حاول أن يرسم لك، بالألفاظ المتعاقبة منظرا ثابتا خاليا من الحركة"[2].

إن صور الشابي المتحركة تضج بالحركة الزمانية والمكانية فالريح عنده متصلة بالأيام والزمان وصروف الدهر، والغاب، وتشترك جميع رياح الشاعر في كونها مجازية استعارية (ريح الشر، قلت يا ريح بها فاذهبي، رياح الصروف، الرياح النائحات، رياحي جامحة).

ليت لي قوة العواصف، يا - ⁂ شعبي، فألقي إليك ثورة نفسي

ليت لي قوة الأعاصير، إن - ⁂ ضجت، فأدعوك للحياة بنبسي[3]

وإذا تمردت العواصف، وانتشى ⁂ بالهول قلب القبة الزرقاء[4]

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص215.

2 إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، دار الشروق، بيروت 1976، ص 136.

3 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص488.

4 المصدر نفسه، ص458.

فحركة العواصف حركة طاغية تكثر فيها الأصداء وهي لا تخلد إلى السكون إلاّ بالفناء، فالشابي يستعمل كثيرا استعارة العاصفة التي تشير في جملة سياقاتها إلى أنّه كان يحس إحساسا طاغيا بسرعة انصرام الزمن.

ولا تتغير طبيعة الصور المتحركة، إذا وقفنا على صور الموج، وتلاطم الأمواج وتدافعها، حتى إذا اصطدمت بالصخر فإنّها تنتهي بالهزيمة وذلك ما يمثل عند الشاعر الزمن والناس، وكثيرا ما يرمز الشابي بالموج إلى نفسه وقلبه في صراعه مع الواقع.

كما يوحي تلاطم الأمواج إلى تلاطم عواطف الشاعر، وتصادم الأمواج يثير الرهبة والخوف والإحساس بالموت، إلاّ أن الشاعر صامد يستحيل النيل من شخصه مظهرا غضبه:

وهناك أنوار النهار - ⁂ تُطلّ من خلف الغروب

فتُخضب الأمواج - ⁂ والآفاق، والجبل الخضيب[1]

أيها القاموس، يا صوت الحياة، وصداها

ما لأمواجك يطغيها الغرور فتثور

ثم تأوي نحو هاتيك الصخور كالكسير؟[2]

لا يطفئ اللّهب المؤجج في دمي ⁂ موج الأسى، وعواصف الأرزاء

فاهدم فؤادي ما استطعت، فإنّه ⁂ سيكون مثل الصخرة الصماء[3]

أما حركة السيل عند الشابي فهي حركة سريعة اندفاعية وتشترك جميع سيول الشاعر في أنّها قوية جارفة لكلّ ما يعترض سبيلها، وتقترن حركة السيل عنده بالطغيان

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 432.

2 المصدر نفسه، ص 344.

3 نفسه، ص 456.

والهدم والدمار.

إياك والتحديق ⁂ من خلل البراقع للحور

فالحب، في طغيانه، ⁂ كالسيل إما ينهمر[1]

ليتني كنت كالسيول، إذا - ⁂ سالت تهد القبور، رمسا برمس[2]

سيجرفُك السيل سيل الدماء، ⁂ ويأكلك العاصف المشتعل[3]

فانظر إلى الصورة الأولى حين شبه الشاعر الحب في طغيانه على القلب والروح والعقل كطغيان السيل في حال فيضانه وفي ذلك دلالة على الهدم والانكسار والقوة. ولم يكتف في هذه الصورة بعقد المقارنة بين أمرين يستحيل الجمع بينهما وإنما راح يتمنّى لو أنّه سيل غامر المياه وقوي السيلان ليهد ليس فقط الأحياء وإنما حتى القبور، وواضح أن الصورتين قائمتان على علاقة التشابه بين المعنى الحقيقي (السيل الحقيقي) وبين المعنى المجازي (الطغيان والقوة والانجراف).

أما الصورة الثالثة فهي صورة تهديد ووعيد للمستعمر الفرنسي بثورة عارمة ستشتد دماؤها وستجرف بالعدو. لقد كانت الصور الحركية والمتحركة عند الشابي معبرة عن تجاربه وحاملة رؤاه، وإذا كانت في أصواتها ونغماتها ومفارقاتها وألوانها وتجاوباتها قد عكست أجواء الشاعر النفسية، فإنّها في حركاتها على اختلاف درجاتها لم تبعد عن هذا القصد بل احتوت حياته القصيرة والسريعة العابرة والكئيبة.

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص260.

2 المصدر نفسه، ص488.

3 نفسه، ص516.

2- الصورة التشبيهية بين البساطة والتركيب:

تعد الصورة أمرا أساسيا في كلّ عمل أدبي، بل هي جوهره وعموده الفقري الذي يشد بناءه. والشعر باعتباره أرقى الفنون الأدبية وأبلغها تأثيرا في الناس يحقّق فاعليته بالصورة.

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن "الصورة تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء ...، غير أن الحقيقة أنّه لا تشويه هناك ولا تزييف لأنّه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الواقع، أو أن يكون الذاتي تكرار للموضوعي"[1].

فالصورة كيان فنّي متميز له أهميته في احتواء المعنى، وبناء القصيدة على غرار الأدوات التعبيرية الأخرى. والصورة التشبيهية جزء من تكوين التجربة الشعورية عند الأديب، وهي ملمح من ملامح العمل الأدبي الفني.

وبجس النبض، نلاحظ أن أهم خاصية يقوم عليها الشعر الرومانسي هي "خاصية الرؤيا حيث تمحي الحدود بين ما هو شاخص في الحس وما هو قائم في النفس إذ اكتظت نفوس الرومانسيين بالأحلام والأماني والأخيلة، وغلبت حمى الانفعال على أشعارهم، لذا امتازوا عن سواهم بالقدرة الفائقة على التصوير"[2]، وبالتالي فهم لم يعتمدون على التصوير الفوتوغرافي في نقل الحقائق بل يتكئون في عرضها على خيالهم الذي يخلق أجواء متعددة.

ويرى محمد الهادي بوطارن أن "رسم الصورة بالآليات البلاغية التقليدية تحيلنا في

1 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط3، دار العودة، بيروت 1981، ص127.

2 عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي لأدب، ص154.

كثير منها إلى الوضوح والتجلي، في حين تختفي معالم الصورة كلّما استثمر هؤلاء الشعراء المنابع الرومانسية والرمزية بكل صنوفها"[1].

وترى بشرى موسى صالح أن "طبيعة الصورة البلاغية ترسخ المألوف بوضوحها وتمايزها واستنادها إلى أحكام العقل والمنطق في علائقها وما انتهى إليه هذا من احتفاء قدماء النقّاد والبلاغيين بالتشبيه"[2].

فالصورة البلاغية روح النص الشعري وقلبه النابض بالحيوية والفاعلية الفنية حيث تجعل هذا النص ينفذ إلى عمق الواقع ويصور التناقضات التي تعتمل في صلبه، فالتشبيه "صورة تقوم على تمثيل شيء حسي أو مجرد بشيء آخر حسي أو مجرد لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر"[3].

ويؤكّد وليد مشوح أن "التشبيه أفضل شكل بلاغي تقليدي لأنّه حقّق أركان نظرية المحاكاة أبلغ تحقيق ومثّل الذهن الإثنيني المتعارض الذي يفصل الذات عن الموضوع أحسن تمثيل"[4]، فالصورة التشبيهية إذن من أهم الأشكال البلاغية وأكثرها استعمالا في الشعر التقليدي، وقد عدها العرب أصل الألوان البيانية. يقول عبد القاهر الجرجاني في الصورة التشبيهية: "... ولست أقول لك إنّك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة، فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييد وبعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس، وفي ظاهر الأمر شبها معقولا، وتجد الملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهبا وإليها سبيلا، وحتى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس في وضوح اختلافهما من حيث العين والحسي"[5].

1 محمد الهادي بوطارن، الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي، ص296.

2 بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص122.

3 الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1992، ص15.

4 وليد مشوح، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، ص255.

5 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص138-139.

من هذا المنطلق يمكننا الحكم بأن التشبيه يستطيع أن يحقق العلاقة المنطقية بين طرف المشبه وطرف المشبه به، لذا مالت النظرتان النقدية والبلاغية القديمتان إليه واحتفى النقاد والبلاغيون به وفضلوه على الاستعارة.

أما قدامة بن جعفر فوجدناه مستحسنا لأمر التصرف في التشبيه داعيا إلى الإبداع في الصور التشبيهية: "... ومن أبواب التصرف في التشبيه أن يكون الشعراء قد لزموا طريقة واحدة في تشبيه شيء بشيء. فيأتي الشاعر في تشبيه بغير الطريق التي أخذ فيها عامة الشعراء"[1].

وكثيرا ما يلجأ التصوير الحسي إلى التشبيه بكلّ أركانه (مشبه، مشبه به، أداة التشبيه، وجه الشبه) وهو بذلك يجعل حركية الصورة محدودة. "إن التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين، إنّه يبقي على الجسر الممدود فيما بين الأشياء، فهو بذلك ابتعاد عن العالم"[2]، فالتشبيه في مفهومه الجمالي تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الذي عناه الشاعر أثناء عملية الإبداع ، كما يرسم أبعاد الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر بل "ترمي إلى الربط بينهما في حالة أو صيغة، أو وضع يكشف جوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية أو الخبرة الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر"[3].

وبهذا تكشف صور الشعراء عن جوانب شتّى في خفايا نفوسهم وتنقل تجاربهم "التشبيه هو أسرع الفنون فهما، وهو عمدة البلاغة، وعماد البيان، ورأس العلاقات المجازية ومنه تنطلق الصورة المبدعة وتشكل علاقاتها البلاغية كلّها ... كذلك هو

1 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 115.

2 أدونيس، زمن الشعر، ط3، دار العودة، بيروت 1978، ص 154.

3 عدنان قاسم، التصوير الشعري، ط1، المنشأة الشعبية، ليبيا 1980، ص 40.

(التشبيه) ألصقها حبا وودا بين المبدع والمتلقي"[1].

وفي ذكريات وتأملات شاعر رومانسي لمحات تصويرية اتّخذت التشبيه والاستعارة سبيلا إلى بلوغ إحساس النفس بما حولها، وبما ترنو إليه ويجول في أعماقها. وسنقف مع أبي القاسم الشابي في آفاق صوره التشبيهية وزواياها البعيدة، مستعرضا فيها تجارب حياته الحزينة. فصوره ذات رؤية إنسانية تعكس ما في نفسه من كآبة وتذمر.

إنه الشابي يتعامل في صوره مع المحسوسات في الطبيعة، وخلال دراستنا لشعره لاحظنا طغيان نوعين من الصور البلاغية، (الاستعارة والتشبيه)، وأن 90% تقريبا من الصور التشبيهية تتكئ على كاف التشبيه.

ولقد استوقفتنا مجموعة من الملاحظات تخص الصورة التشبيهية في شعر الشابي تستوجب دراستها:

1- يبلغ عدد الصور التشبيهية في ديوان "أغاني الحياة" أكثر من مائة وخمسين (150) صورة.
2- تتنوع التشبيهات بين البسيطة (مفرد بمفرد) والتشبيهات المركبة (صورة بصورة).
3- أكثر التشبيهات البسيطة مرسلة ثم تأتي التشبيهات المؤكدة والبليغة.
4- غياب التشبيه الضمني، فالصور التشبيهية عند الشابي كلّها واضحة وصريحة.
5- معظم الصور التشبيهية عند الشابي بصرية سمعية.
6- وهي مستمدة من الطبيعة ومن أصقاع نفسه المتألّمة.
7- أداة التشبيه هي الكاف وقلّما يرد بالأداة "مثل".
8- كثيرا ما يرد الطرف الأول (المشبه) مفردا والطرف الثاني (المشبه به) متعددا.
9- قيام معظم التشبيهات عند الشابي على تتابع النعوت والحشد اللّفظي.

1 وليد مشوح، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، ص 258.

10- معظم التشبيهات ترد بين (حسي وحسي) يعني أنّها حسية، وكثيرا ما يسبق المشبه أو يليه فعل تام أو ناقص.

11- قيام بعض التشبيهات على الألوان والأضواء.

12- شيوع النظرة السالبة، السوداوية على تشبيهات الشابي.

13- تخصيص المشبه به بنعت.

14- تضمين الصورة التشبيهية صورة أخرى استعارية، ما يجعل العلاقات بين طرفي التشبيه متداخلة.

15- اقتران أحد طرفي التشبيه في كثير من الأحيان بتخصيص المكان (الغاب، النهر، المدينة، المباني ...)

يلعب التشبيه دورا بيانيا هاما في إبراز الجوانب الحسية من الصورة خاصة إذا كانت الصفة المشتركة بين الطرفين (المشبه والمشبه به) منطقية ومتطابقة، ولكن كثيرا ما تُبنى هذه العلاقة على الانزياح وهذا ما يعيد للتشبيه فاعليته وحيويته، فقيمة النص الشعري "تكمن في فعاليته الفنية. ويكون النص فعالا حين يكون قادرا على أن يتوالد بنفسه، خالقا بين كلماته، أو بين عناصره شبكة غنية من العلاقات"[1].

من هذا المنطلق يمكننا أن نقول بأن الصورة التشبيهية عند الشابي تتوزع بحسب المواقف الانفعالية، فتوظيف الشاعر لهذا النوع من الصور هو مرتبط بأجوائه وانفعالاته كما هو مرتبط بالواقع المحسوس بأبعاده، وبالتالي تظهر براعة هذا الشاعر في رصد عدة صور تتجاور في البيت أو الأبيات المتقاربة، أو يتم التفصيل في التشبيه الواحد. إن شعر الشابي حافل بالأنماط التشبيهية التي تكشف عوالم التجربة وتعطينا دلالة على بعض أحوال الشاعر ذلك أنّه ينفث ما في صدره ولا يصبر عليه وبالتالي فهو يغوص في أغوار ذاته المتألمة ورحلتها عبر أمواج الزمان ومنعرجات الغاب والطبيعة.

1 أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت 1978، ص 98.

وسنحاول بعد هذا التقديم أن نقف عند الملاحظات السابقة لبيان السمات الأساسية في التشبيه عند هذا الشاعر معتمدين في ذلك على نماذج مختلفة مستقاة من الديوان، كما سنحاول تحديد البساطة والتركيب فيها. فهي إما أن تكون سريعة في لمحة أو لمحات أو أن تعرض مفصلة مطولة.

أ- الصورة البسيطة ومنها:

عذبة أنت كالطفولة ⁂ كالأحلام، كاللحن، كالصباح الجديد

كالسماء الضحوك كالليلة ⁂ القمراء، كالورد، كابتسام الوليد[1]

يرى عبد السلام المسدي أن هذا المقطع "انبنى على خطاب، يجري مجرى المناجاة، إذ يعتمد الوصف المطلق، فكان خطابا وجدانيا ذا مهجة غنائية، فأما المتوجه إليه بالخطاب فهو ضمير المخاطب (أنت)، حلّ محلّ الرمز ليعقد الجسر بين الملفوظ والوجدان، فتبوأ منزلة المصداح الموحي بمتنفّس الشعور، وتحول هذا الضمير إلى مفتاح الإلهام الشعري"[2]. هذا من حيث المدلول العام للصورة، أما بلاغيا فهي صورة بلاغية مكتملة شكلا كون الحبيبة في موقع المشبه وقد وردت ضميرا منفصلا (أنت) أما المشبه به فهو متعدد ومتتابع، والكاف هي الأداة الرابطة بين الطرف الأول والطرف الآخر، كما أن هناك صفات مشتركة أساسها العذوبة والجدة والضحك والإقمار، ومصادر هذه الصفات هي الطبيعة الحسية، إذ تتجلّى مظاهرها الجميلة.

وعلى الرغم من تكرار الكاف الرابطة ثمان (08) مرات إلاّ أنّنا لا نستشعر ذلك إلاّ في الشكل الظاهر، وبالتالي فالحبيبة (المشبه) وهي موضوع القول الشعري في الصورة تم تقديمها في ثمان حال متجانسة ومتكاملة عن طريق التكثيف والتتابع فالشاعر

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 314.

2 عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1984، ص22.

وكأنّه يجمع العناصر المؤنّثة من الطبيعة حيث زاوج بين ما هو بصري وسمعي ولمسي وشمي أما التذوق فهو المنطلق.

والصورة في مجموعها تؤكّد على الجانب المادي والمعنوي في الحبيبة، وليس غريبا على شاعر رومانسي أن يعمد إلى التكثيف في شعره وقد ذكرنا أنّه يتكلّم بالصور ولا يكاد يخلي بيتا من غير أن يضمنه صورة، وهذا ما يراه وحيد صبحي كبابة في قوله: "إن الفنان عامة والشاعر خاصة، يتألّف عمله من مجموعة دفقات، كل واحدة منها تبدأ شديدة، عنيفة، غزيرة، ثم تهدأ لتعود من جديد إلى شدتها وعنفها"[1]. هذه الدفقات عند الشعراء – إذا – قد تكون في وسط القصيدة وقد تكون في أولها، وقد تكون في آخرها. أما عند الشابي فإنّها تبدأ معه من أول القصيدة لتستمر غالبا إلى نهايتها. وهذا دليل واضح على براعة الشاعر الإبداعية، وعلى تملّكه أداته التصويرية، لذا نعتقد أنّنا لا نبالغ إذا – قلنا – "إن مسألة التذوق هنا هي التي حولت التشبيه من مجرد صورة بيانية إلى عالم جمالي متميز"[2].

ونشير إلى أن المقارنة في الصورة السالفة تمت بين مفرد ومتعدد، استطاع الشاعر فيها أن يسمو بالمرأة ويرقى بها إلى درجة المثالية، فهي تجمع بين الطهر الملائكي والجمال الأسير وهما صفتان تداولهما شعراء الرومانسية بأوربا والمشرق العربي والمرأة في نظر الشابي تشيع في النفس طربا غير معهود، والحب يجعل الإنسانية تعلن السلام وترغب عن الحرب.

وما يزيد من حركة الصورة هو تركيبها النحوي وتوزيعه إذ ورد البيتان على أبسط الأنماط النحوية (جملة اسمية بسيطة)، كما أن توزيع المحورين (المبتدأ والخبر) قد

---

1 وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999، ص195.

2 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص65.

انعكس بحيث تقدم الخبر وتوسط المبتدأ، ثم تلاحقت سلسلة من صيغ الجار والمجرور كلّها متعلّقة بالخبر المتقدم. ولا يعني أن بساطة التركيب النحوي قد أدى إلى شفافية الخطاب الأدبي، على عكس ذلك، فقد زاده ثخانة وعمقا، فجاء التشبيه في شكل سلسلة من الأوصاف المطلقة تداخلت فيها محصلات الحواس وتقديرات قيم الذاكرة الإنسانية المخزونة مما ساعد على عملية الإيحاء وخرق المألوف "(فالطفولة) – رديف الوداعة – تأخذ بمجامع الحواس ولكن تستقطبها حاسة اللمس بعد حاسة البصر و(الأحلام) صورة الانعتاق من قيدي المكان والزمان، و(اللحن) نشوة الحس السمعي و(الصباح الجديد) فيض من الإشراق لا ترجح فيه حاسة النظر إلاّ حاسة الاستنشاق، أما في (السماء) فيزدوج التعالي مع إبصار (الضحوك) كما يزدوج في (الليلة القمراء) الضياء والأنس، وتعود حاسة الشم لتأخذ من (الورد) ما لا تستبد به دون النظر وتنغلق دائرة التصوير بما انفتحت به في حركة إرجاعية تربط ما في (ابتسام الوليد) من براءة بما كان في (الطفولة) من وداعة"[1].

لقد تجمعت الحواس الأربع – إذا – إبصارا وسمعا، وشما ولمسا أما حاسة الذوق فقلنا إنّها المنطلق لأنّها الحاسة المنادية بما أنّها مقصد النّداء أو كما سماها الدكتور عبد السلام المسدي "اللفظ الاستهلالي" (عذبة) وهو من سجل حاسة الذوق.

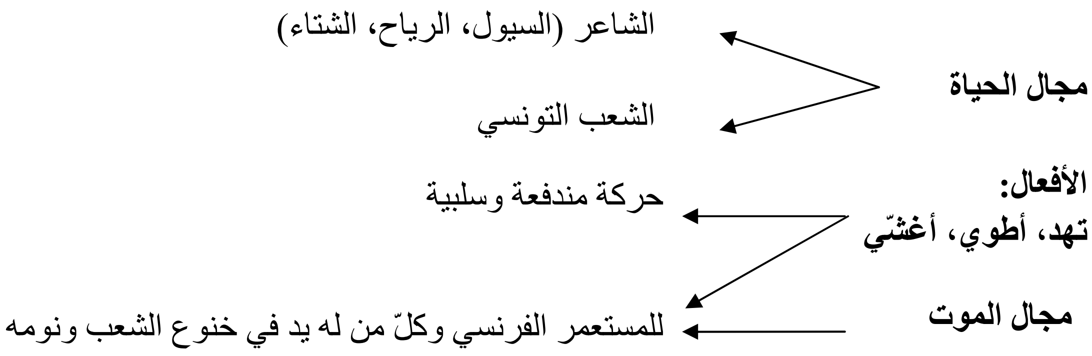
وفي صورة تشبيهية أخرى نجد خاصيات أخرى يجدر الوقوف عندها:

أيها الشعب ليتني كنت حطّابا ⁂ فأهوي على الجذوع بفأسي
ليتني كنت كالسيول إذا سالت ⁂ تهد القبور، رمسا برمس
ليتني كنت كالرياح، فأطوي ⁂ كلّ ما يخنق الزهور، بنحس !
ليتني كنت كالشتاء، أغشّي ⁂ كلّ ما أذبل الخريف، بقرسي[2]

1 عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص23.
2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 488.

نحن أمام (03) صور تشبيهية مرسلة فيها صرخة شاعر في وجه شعبه المذلول وما يعانيه من خنوع استند عليه الاستعمار الفرنسي ليمعن في سطوته وسيطرته.

ومن الواضح أن أبا القاسم يحلم برياح الثورة والتغيير من خلال شخصه (الأنا) إلى درجة أنّه أنشأ علاقات تشبيهية بينه وبين رموز الطبيعة (السيول، الرياح، الشتاء) وهي كلّها توحي بعدم استقرار الحال على حاله، ثم إنّه يلح على الفعل المنتج لحركة التغيير (تهد وأطوي وأغشي) وهي كلها علاقات بين طرف المشبه (ذات الشاعر) والرموز الثلاثة التي تشكّل الطرف الثاني (المشبه به) وهو طرف صاخب، وهنا تظهر تلك العلاقة التفاعلية بينهما، فحركة السيول والرياح والشتاء تمتص غضب وثورة الشاعر وتطفئ أجيج النيران المشتعلة في صدره، ما شكّل قطبين متضادين أحدهما سالب يتمثّل في حركة التدمير، وقطب موجب يتمثّل في الرغبة الكمينة في التغيير وإيقاظ الهمم والنفوس النائمة. ويجب أن نشير إلى أمر آخر في هذه الصورة، وهو قيامها على التقابل (التناقض الضمني) القائم على ثنائية الحياة والموت وهي ثنائية مهمة في تركيب الصورة في شعر الشابي، ولنبين ذلك عن طريق الشكل التالي:[1]



فمن الموت تطلع الحياة الجديدة التي من المفروض أن تصنعها أيدي المضطهدين المقهورين. إلا أن تسلط المستعمر وتردد الشعب حال دون ذلك في زمن الشاعر.

1 الشكل مستمد من فكرة : رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص68.

كما أنّه استند في تشكيل صورته على الضمير المتكلم المفرد المتصل بالفعل حينا وبالإسم حينا آخر (ليتني، كنتُ، أطوي، أحيا، ضميري، مهجتي ...) والحقيقة أن "استعمال ضمير المفرد المتكلم يفيد غالبا معنى الإحساس الشخصي بالشيء أو فعل المشاهدة الشخصية، الكلام بضمير الأنا له صفة الذاتي والوجداني، أي ما يصعب مناقشته أو رفضه والكلام بضمير الأنا هو خاصية اللّغة الشعرية بامتياز"[1]، بالإضافة إلى توظيف الضمير في صور الشابي نجد ظاهرة التكرار المستخدمة كثيرا لأداء وظيفة فنية، فهو يكرر الضمائر، والحروف والأسماء والأفعال والمقاطع ليؤكد الدلالة الشعورية الموحدة (أنت، ليتني كنت، يا شعر، أيها اللّيل، كآبتي، قد رأينا ...) حيث هذا التكرار "يكشف لنا عن إطارها (الدلالة الشعورية) الخارجي الملتحم، وترابط جزئياتها داخل هذا الإطار ترابطا عضويا حيا، يؤكّده تجاوب هذه الأجزاء، وتولّد بعضها من بعض وانعكاس بعضها على بعض في ترادف كاشف"[2] وهكذا فإن للتكرار في شعر الشابي أشكال ودلالات فنية ومعنوية يتصدرها التأكيد على الفكرة والمعنى للوصول إلى ذهن وقلب المتلقي، انطلاقا مما تقدم، نستطيع أن نقول: إن الصورة التشبيهية تحتل مكانة هامة في جسد الصورة الشعرية، وتتخذ أشكالا عديدة :

- تشبيه تظهر جميع أركانه
- وتشبيه يحذف أحد الأركان (كالأداة، أوجه الشبه)

وبالتالي ترد الصورة "واضحة المعالم والدلالة فتسحب تأثيرها على الصورة التجريدية وتحد من غموضها، وهي ببساطتها تلك، تأسر القارئ الذي ألف السهولة وترحل به داخل متاهات الغموض"[3]، هي إذن سمات الصورة التشبيهية البسيطة التي

1 يمنى العيد، في القول الشعري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1987، ص 14.
2 عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 255.
3 محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس 1985، ص 65.

تجنح للسهولة وتبتعد عن الغموض، وقد ذكرنا في الملاحظات السابقة أن التشبيه عند الشابي لا يعتوره الغموض إنما يتّسم بالوضوح والسلاسة.

ومن الملاحظات التي يجب الوقوف عندها أيضا تلك المتعلقة بالصورة التشبيهية القائمة على اللون والضوء ومنها:

ونمر ما بين المروج ⁂ الخضر، في سكر الشعور

نشدو، ونرقص ⁂ كالبلابل، للحياة، وللحبور[1]

وتمر أيام الحياة - ⁂ بنا، كأسراب الطيور

بيضاء – لاعبةً، - ⁂ مغردة، مجنّحة بنور[2]

في هذه الأبيات صورتان تشبيهيتان مرسلتان، في الأولى إظهار الذكريات السعيدة مع الحبيبة، وأيام الوصال التي ظلّلته ومحبوبته فالمشبه فيها هو الشاعر والحبيبة معا، وهو ضمير مستتر (نحن)، وفي الصورة إشارة عبر اللّون الأخضر إلى الخصب والإزهار والسعادة ونشوة الروح والطرف الثاني في الصورة هي (البلابل) أما الصفة المشتركة بين الطرفين فتتمثل في الفعلين المضارعين الحركيين (نشدو ونرقص)، كما تم تأخير الجار والمجرور (للحياة وللحبور)، وكان من المفروض أن يعقبا الفعلين مباشرة، أما أداة التشبيه فهي "الكاف" إحدى جزئيات الصورة التشبيهية البسيطة والمركبة عند الشابي.

ولا تبتعد الصورة الثانية عن مضمون الصورة الأولى وشكلها، فالشاعر يصف تسارع الزمن ومضي الأيام الحلوة الهنيئة التي تُمثّل (الطرف الأول) الذي شده بأسراب الطيور (الطرف الثاني)، أما الصفة المشتركة بينهما فهي النقاء والتغريد واللعب بالإضافة إلى تداخل اللون (البياض) بالضوء (النور) وشكّلا علاقة جميلة بين الطرفين، لتأتي

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 446.

2 المصدر نفسه، ص 488.

الصورة بصرية حسية مفعمة بالحيوية، على أن إلحاح الشاعر على الحسية في تكوين صورة عامة هو إلحاح على المادية في تشكيل الصورة وربطها بالمدركات، إلاّ أن الصورة البسيطة قد تنفتح أحيانا وتصبح ذات تركيب يلغي أحد أركان التشبيه.

والأمثلة التالية تبين ذلك:

يا شعر أنت فم الشعور ⁂ وصرخة الروح الكئيب [1]

فما الدمع إلاّ شراب الدهور ⁂ وما الحزن إلا غذاء الحياة[2]

أنت ما أنت ؟ أنت فجر من - ⁂ سحر تجلّى لقلبي المعمود[3]

الحب شعلة نور ساحر، هبطت ⁂ من السماء فكانت ساطع الفلق [4]

إن الصور التشبيهية البسيطة التي تتضمنها الأمثلة السابقة تتميز بميزات عدة: فبعضها بليغ ذكر فيها الطرفان وحذفت الأداة ووجه الشبه، والبعض الآخر مؤكّد حذفت فيه الأداة فقط. ويذهب بعض البلاغيين إلى أن التشبيه البليغ أقوى وأجمل أنواع التشبيه باعتبار عملية الاختزال التي يتوسمها. إلاّ أنّه يحتفظ بوضوحه "التشبيه البليغ هو عمليا توحيد لهويتين متباينتين، عن طريق الإلحاح على نقطة الالتقاء بينهما وإيصال مسافة التباين، المسافة بين الحدين – انطلاقا – كبيرة وإلغاؤها لا يتم إلاّ بالاجتياز أو المجاز أو الانتقال بين الحدين، وهذا ما يولد إغرابا وحركة للنفس"[5].

وتعتمد هذه الصورة على الإيحاء، إذ لا يمكن الوقوف عند ظاهرها المعروف (شعر، شعور، الدمع، الحزن، الدهر، الفجر، السحر، الحب، النور، السماء...) وهي كلّها

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 391.

2 المصدر نفسه، ص 190.

3 نفسه، ص 314.

4 نفسه، ص 267.

5 خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، ط2، دار العودة، بيروت 1982، ص 171.

معان وصور تتردد في شعر الشابي، وفي ظاهرها هي مجرد رموز مأخوذة من الطبيعة "ولكنها تجتذب المتلقي إلى أغوارها"[1].

ففي الصورة الأولى يشكو الشاعر إلى الشعر من بلوى العمر راجيا حمل الكائنات الميتة على جناح الخلود، بغنائه فوق قمم الحياة، وهو تشبيه بليغ، طرفه الأول (الشعر) بإضافة التوكيد اللفظي الذي جاء ضميرا منفصلا (أنتَ)، والطرفان الآخران هما (فم الشعور وصرخة الكئيب) وهما يوحيان بفضح الشعر للشعور الخفي في قلب الشاعر وورد المشبه (شعر) منادى مبني على الضم (نكرة مقصودة) متبوع بالتوكيد (أنت) وهو مبتدأ. أما الطرف الآخر (فم الشعور) فهو خبر بالإضافة (جار ومجرور)، وعلى هذا النحو تتواصل سلسلة التشبيهات البليغة في قصيدة "يا شعر".

أما في الصورة الثانية فنجد الشاعر يسلّم بأن الحياة صحراء أحزان ووادي دموع، والحقيقة أن في البيت تشبيهين، شبه في الأول الدمع (الطرف الأول) بشراب الدهور (الطرف الثاني)، وفي الثاني شبه الحزن (الطرف الأول) بغذاء الحياة (الطرف الآخر)، وكلا التشبيهين يعتمدان على شكل لغوي ونحوي يبدأ بـ"ما النافية" ولتكرار النفي في الشعر دلالة وإيحاء، بالإضافة إلى توسط أداة الاستثناء "إلاّ" المشبه والمشبه به. والصورتان المتتابعتان لم ترد فيهما أداة التشبيه ولا الصورة المشتركة بين أطراف التشبيه الأربعة، لأن السياق الدائر حول حزنه ولوعته في الحياة يعطي المقصود.

وتعتمد الصورة التشبيهية الثالثة (ت مؤكد) على سياق الاستفهام التعجبي في ماهية الحبيبة، إلاّ أن الشاعر يستقر على تشبيهها بفجر من السحر، والفجر عند الشعراء الرومانسيين دلالة على ولادة جديدة للحياة بعد طول عبوس واكتئاب، فجاء الطرف الأول هو الضمير المنفصل (أنت) وهو مبتدأ. والطرف الآخر (فجر من السحر) وورد خبرا للمبتدأ، والصورة المشتركة بين الحبيبة والفجر هو جلاء وإنارة كليهما قلب الشاعر.

---

1 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص 70.

وفي الصورة الرابعة ينشد الحب نورا ساطعا، فالحب عنده له صلة بجوهر الحياة، حالة انتماء إلى الزمان، ونقطة انطلاق إلى المعرفة العميقة للكون. وفي الرؤية الشابية ما يمزج بين الحب بمعناه القلبي الإنساني ومعناه التصوفي. فجاء التشبيه مؤكدا، استوفى كل أركانه عدا الأداة. كما ورد بالصيغة النحوية المعهودة (مبتدأ وخبر)، فالحب (الطرف الأول)، والشعلة (الطرف الآخر)، وهما يشتركان في إنارة كون الشاعر وقلبه العليل.

وبالتالي فقصيدة الشابي بأبعادها البلاغية – اللغوية – الحركية تتحول في غالبيتها إلى مشاهد "بانورامية" مجسمة من خلال اتكائه على أدواته الداخلية التي تشكّل بنصفه الذاتي الحياتي، الأحاسيس، المدركات، المتخيلات، وتجسيمه للمشهد يضع القارئ أمام صدمة الراهن المعيش الذي صوره الشاعر.

ب- الصورة المركبة: نجد في ديوان "أغاني الحياة" نوعا آخر من التشبيه، شغل حيزا واسعا في أشعاره وهو التشبيه المركب أو ما اصطلح عليه النقاد والبلاغيون القدماء بـ"التشبيه التمثيلي" أي تشبيه صورة بصورة، فالربط لا يتم بين طرفين بسيطين وإنما يكون طرفا الصورة الأول وكذلك الآخر متعددين، مشكلا علاقة تتداخل وتتجاور وتتتابع، فنكون أمام تكامل يؤدي قصد (الأديب) بتفاعل كل جزء من التشكيل مع الأجزاء الأخرى كما ائتلاف في نفسه.

يقول ابن الأثير في التشبيه التمثيلي: "... ألا ترى أنّك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها ؟ كان ذلك مثبتا في النفس خيالا حسنا يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها، كان ذلك مثبتا في النفس خيالا قبيحا يدعو إلى التنفير منها. وهذا لا نزاع فيه ..."[1].

وهذا لا يعني أن التشبيه التمثيلي ذو تركيب منطقي في التقاطه الشبه بين ظاهرتين

1 ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط1، مؤسسة الرسالة، القاهرة 1959 – 1962 ، ص124.

مختلفتين، إضافة إلى ذلك فهو يقوم على تجميل وتوضيح جوانب الصورة ونقل الإحساس. وسنحاول أن نستجلي في بعض النماذج التشبيهية أبعاد وخصائص التشبيه المركب.

1- ماء الحياة بخدها متموج ⁂ كتموج الأنوار بالمشكاة [1]

2- نحن نلهو تحت الظلال ⁂ كطفلين سعيدين في غرور الطفولة[2]

3- وتظلّ جامدة الجمال، كئيبة ⁂ كالهيكل المتهدم المهجور
وتظلّ قاسية الملامح جهمة ⁂ كالموت، مقفرة، بغير سرور[3]

4- لله .. يوم مضيت أول مرة ⁂ للغاب، ارزح تحت عبئ سقامي
ومشيت تحت ظلاله متهديا ⁂ كالطفل، في صمت، وفي استسلام
فأرى المباني في الضباب، كأنها ⁂ فكر، بأرض الشك والإبهام[4]

5- وأرى نفوسا، من دخان جامد ⁂ ميت كأشباح، وراء ضباب
موتى، نسوا شوق الحياة وعزمها ⁂ وتحركوا كتحرك الأنصاب
وخبا بهم لهب الوجود، فما بقوا ⁂ الا كمحترق من الأخشاب
لا قلب يقتحم الحياة، ولا حجى ⁂ يسمو سمو الطائر الجواب
بل في التراب الميت، وفي حزن الثرى ⁂ تنمو مشاعرهم مع الأعشاب
وتموت خاملة، كزهر يابس ⁂ ينمو ويذبل في ظلام الغاب[5]

6- وقبست من عطف الوجود وحبه ⁂ وجماله قبسا، أضاء ظلامي
فرأيت الوان الحياة نضيرة ⁂ كنضارة الزهر الجميل النامي

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص284.

2 المصدر نفسه، ص331.

3 نفسه، ص213.

4 نفسه، ص369- 370.

5 نفسه، ص520- 521.

ألمعبد الحي المقدس ههنا ؟ ⁂ يا كاهن الأحزان والآلام

فاصدح بألحان الحياة جميلة ⁂ كجمال هذا العالم البسام

وهتفت: يا روح الجمال تدفقي ⁂ كالنهر في فكري، وفي احلامي

وتغلغلي كالنور، في روحي التي - ⁂ ذبلت من الأحزان والآلام

أنت الشعور الحي يزخر دافقا ⁂ كالنار في روح الوجود النامي[1]

1- في المثال الأول يقدم الشاعر صورة لجمال حسناء، فتناول وصفها الخارجي على طريقة القدامى، غزلا تقليديا، استرضاء لمحيطه، فعمد إلى ذكر عدة عناصر في المشبه الخد وتموج ماء الحياة فيه (الحيوية والإشراق) ، وهذه الصورة تقابلها صورة المشبه به (المشكاة أو المصباح) والأضواء المتموجة حولها.

2- وفي المثال الثاني يصف الشاعر احتفاله بلحظات الحب السعيدة مع الحبيبة في أحضان الطبيعة، فهو يشبه لهو الحبيبين تحت ظلال الطبيعة ونسيمها (الطرف الأول) بطفلين سعيدين منطلقين في طفولتهما البريئة (الطرف الآخر)، وفي ذلك إضفاء لنظام الكون الجميل مكتفيا بحبه، متزهدا في سوى الحب والطبيعة.

3- وفي الصورة الثالثة يستعرض الشاعر لوحة من مفارقات الدنيا، فهي مكفهرة جامدة، كئيبة، قاسية، عابسة وهي كلّها صفات وعناصر المشبه (الدنيا) ليقارنها بالأطلال المتهدمة المهجورة تارة وبالموت المقفرة والمحزنة تارة أخرى، وهو (الطرف الآخر) للصورة. ونشير أيضا إلى أن معظم تشبيهات الشابي يعمد فيها إلى تخصيص المشبه به بنعت، وتضمين تشبيهه صورة أخرى غالبا ما تكون (استعارة) كالمثال الثالث الذي أضفى فيه على الهيكل (مشبه به) صفة الهدم، وعلى الموت صفة الإقفار، كما ضمن صورته استعارات تجسيدية تشخيصية، منح خلالها صفات العبوس والكآبة وجمود الجمال وقسوة الملامح للمشبه (الدنيا) وهي

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص372- 373.

صفات إنسانية تحمل قيمة سالبة "وهذا الجانب الاستعاري يجتذب إليه المشبـه ويقوم بخلخلة بنية التشبيه، وتتم بذلك عملية الصهر"[1].

وقد يستبد التشبيه بكل أطراف الصورة في نسق يوحي بالإيغال في البلاغة التقليدية، فالشابي بارع في تشكيل مشاهد عن طريق تجميع مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة. وهذا ما يعرف في الاصطلاح البلاغي "بالصورة الكلية" فالشاعر لا يعتمد في إبراز الفكرة أو الحالة الشعورية على صورة واحدة بل يعمد إلى إثراء الصورة بصور أخرى مماثلة مترابطة فيما بينها يجمع بينها خيط فتكون مشهدا واحدا منسجم الخطوط والظلال والألوان.

4- وتصادفنا في المثال الرابع ثلاث تشبيهات تمثيلية، وورودها بهذا الترتيب له دلالة فنية، إذ نلمس حركة تصاعدية بالنظر إلى عدد كلمات كل تشبيه بالإضافة إلى طريقة الشاعر في الإفصاح عن الحقيقة.

فالصورة الأولى يستحضر فيها الشاعر الطبيعة المستذكرة، حين لجأ للغاب لأول مرة عليلا، ماشيا تحت ظلال الطبيعة في اطمئنان وهي (الطرف الأول) من التشبيه، ليقابلها بصورة الطفل السعيد، الهادئ، المستسلم وهي (الطرف الثاني) من التشبيه، إلاّ أنّه يصطدم في الصورة الموالية بواقع الحضارة، إذ يجد نفسه أمام مبان خلف الضباب، وفي ذلك إيحاء برفض الشاعر لحياة المدينة والحضارة والتي شبه صورتها بصورة الفكر في حالة الاستغلاق والاشتباه معتمدا في عرض ما يرى وما أثاره من أحاسيس على النمط السردي.

---

1 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص72.

5- وفي المثال الخامس، تشبيه مطول يتناول صورة موت وانطفاء عزم أمة الشاعر متذمرا من واقع التخلّف وروح التناحر والأنانية والخصام بين فئاتها فقدم لوحة مأساوية عن جراحه جراء تخاذل الشعب عن الكفاح، في البداية شبه صورة نفوس الشعب الميتة (الطرف الأول) بصورة أشباح وراء الضباب (الطرف الآخر)، ثم راح يشبه حركة الموتى المستحيلة ونسيانهم الحياة (الطرف الأول) بصورة حركة الأصنام (الطرف الثاني) وكلتا الحركتين مستحيلة الحدوث إلاّ بفعل الفاعل. كما صبغ الشاعر صورته بصبغة استعارية تقوم بخلخلة بنية التشبيه (يقتحم الحياة، التراب الميت، حزن الثرى، دخان جامد) وهذا الحكم ينطبق أيضا على الأمثلة الموالية، حيث يرسم منذ البداية مشهدا طويلا يستقصي فيه صفات تعكس ما في نفسه من جراح.

ويسعى أبو القاسم للكشف عن صورة الشعب المتخاذل الميت لتقرير حالة انطفاء لهب الوجود وما تبقى من رماد، ويقارنها بحالة احتراق الخشب وما ينتج عنه وفي ذلك إيحاء بفروع الأمة المحترقة. كما ساعد على كشف هذه الصورة تضمين الشاعر تشبيهه باستعارة "لهب الوجود" التي عمقت المشهد أكثر، لتتّسع دائرته أكثر عند توظيفه صيغة النفي "لا" إذ يستنكر فيه وينعى موت قلب شعبه وغياب عقله الذي به يستطيع أن يسمو مثل الطائر ذي المسافات البعيدة، ليؤكّد في البيت الموالي أن مشاعر هذا الشعب تموت في خمولها وهي صورة (المشبه) المتعددة وتقابلها صورة موت الزهر اليابس النامي في تراب ميت ثم ذبل في ظلام الغاب وهي صورة (المشبه به).

إن هذه الصور قد تحققت لها درجة عالية من الحسية والتجريد لأن التشبيهات كلّها تمت بين (حسي وحسي) أو بين (حسي ومجرد) أو بين (مجرد وحسي) رغم التباعد الملحوظ بين أطراف بعضها، ونشير إلى أن هذا التباعد ليس على درجة

واحدة في التشبيهات الخمسة. يقول الدكتور عثمان حشلاف : "وبوسعنا أن نلاحظ في الصورة الكلية هذا الواقع المر الذي يحياه الإنسان العربي على كره ومضض فهو يتأمل مرور الزمن يحمل في طياته بشائر التقدم والازدهار لغيره في حين يظلّ هو يراوح مكانه لا يتقدم، فيعتريه السأم القاتل وتخنقه العبرة، إنّه يعيش واقعا مهزوزا تطبعه الهزيمة والتخاذل والخواء"[1].

وهكذا تتكرر مشاهد الصورة المركبة عند الشابي بمجموع صورها الجزئية المتساندة فيما بينها، برسم التفاصيل المتممة للمشهد العام، مما يضمن للقصيدة وحدتها، وتضمن تأثيرها في المتلقي.

حيث تقول في ذلك رجاء عيد: "تخوم الصورة التراثية من كونها شذرات مبتسرة تشبه بقعا لونية تتزاحم أحيانا وتتنافر أحيانا أو تتمزق أحيانا ... وتبدأ صورة جديدة تجمع فلذات من الخطوط المتداغمة"[2]، هذه الخطوط تمتد وتتشعب على مساحات ذات أبعاد لغوية مفتوحة. ولعلّ الصورة الواردة في المثال الأخير ترسم ظلالا مختلفة ولكنها متكاملة المشهد.

6- إن الشاعر في هذه اللوحة يرسم مشهدا طافحا بمعاني الوجودية الموحي بالموقف الوجداني المتألم، مع أنّه يستنزل روح الجمال لتتدفق كالنهر في فكره وأحلامه لتتعدد التشبيهات التمثيلية في المقطع، نبضها من عناصر الطبيعة الرامزة التي تدخل في الخلق الفني، وهي روح حية بالنسبة للشاعر، وبالتالي يسعى إلى اكتشاف أسرارها، ومزج مشاعره وعواطفه بمظاهرها.

فهاهو يشبه جمال ونضارة ألوان الحياة وهي صورة (المشبه) بنضارة الزهر وهو في أوج نموه وجماله وهي صورة (المشبه به).

---

1 عثمان حشلاف، الصورة والرمز في الشعر العربي المعاصر بأقطار المغرب العربي، مخطوط دكتوراه، الجزائر 1992، ص 19.

2 رجاء عيد، لغة الشعر، ص 389.

فالتشبيه هنا تم بين صفتين وليس بين موصوفين كما عهدنا. ونفس الشيء بالنسبة للصورة الموالية، إذ لم يشبه فيها ألحان الحياة مباشرة بالعالم البسام، بل راح يرتكز على صفة فيهما كطرفي التشبيه أي: جمال الألحان (كطرف أول) بجمال العالم المبتسم (كطرف ثاني) وصفة الجمال عنصر فعال في التشبيه وهي مرتكز الصورة، وما تطلّع الشاعر إلى تشبيه متعدد بل إلى ائتلاف وتكامل المشهد البصري والسمعي.

كما أنشد روح الجمال المثالي وطالبه بالتدفق والتغلغل، ولم يلتمس مشابهة بسيطة تربط بين الطرفين، ذلك أنّه استعرض جوانب عدة فيهما، حيث يبقى نفس الطرف الأول (روح الجمال) في الأبيات الثلاثة الأخيرة، ويتعدد المشبه به (من نهر ونور ونار)، هذه العناصر التشبيهية الرمزية كلّها تشترك مع روح الجمال في التدفق والتغلغل والحيوية والنمو، ونشير أيضا إلى أن هذه الصور قائمة على تشخيص المجرد وتجسيده، كما أنّها قائمة على السمع (اللحن) والبصر (الزهر الجميل) والضوء (النور والنار) وهذا ليس بغريب على شاعر رومانسي يستلهم تجربته من الطبيعة والحس، ولكنّه أيضا لم يقدم صوره لمجرد إبراز العلاقة الحسية بين الأشياء، وإنّما يهدف من خلالها إلى إبراز الصلات الروحية الخفية بينه وبين عناصر الطبيعية ويتفاعل معها تفاعلا حيا، لتصبح الطبيعة "موضوع تأمل واستبصار وكشف، وقد أُعطيت اللغة الفنية للمبدعين لا لكي يكرروا العالم ويسجنوه في صوره الظاهرة المعروفة، وإنّما لكي يحرروه ولكي يبقوه في حركيته الداخلية فيما لا تنتهي ولكي يظهروه باستمرار في صور جديدة"[1] وبالتالي بإمكاننا تمييز الفن الحقيقي على أنّه الفن الذي لا يكتفي بالنقل، والنقل يعني التكرار، وإنما عليه أن يتميز بالخلق والابتكار لأنّهما يتسمان بالتجاوز والاختراق.

1 أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت 1992، ص 201- 202.

الفصل الثالث:

أنماط الصورة الفنية الرومانسية عند الشابي

1- الصورة الثيمية

2- صور ا اوبة (تراسل الحواس)

3- صور المفارقة

4- الصور اللونية والضوئية

1-الصورة الثيمية (الموضوع):

الصورة الثيمية: "هي تلك الصور التي تتردد في أعمال الفنان بأشكال بيانية مختلفة تحمل أبعاد تجربته الشعورية وتعبر عن وجهة نظره تجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص"[1].

والموضوع (ثيمة) في اللغة (Thème) كلمة تدل على الموضوع الرئيس أو المغزى أو الفكرة. ويعرفها الدكتور رابح ملوك أنّها: "الصور الخاصة بالموضوعات المهيمنة في الخطاب الشعري وقد تم الاحتفاظ بمصطلح الموضوع (ثيمة) نسبة إلى (Thème) تجنّبا للّبس الذي قد يحصل في حال النسبة إلى كلمة موضوع مفردة أو جمعا"[2] وتكشف الصور الثيمية عن التجربة الشعورية بأبعادها عند الشاعر، وهي تستند إلى عدة ظواهر، قد تكون متفقة أو متباينة وأهم سمة فيها أن موضوعها يحوفه التكرار أو ما أسماه رولان بارث "بالعودوية"[3].

وهذه الظواهر "تشكل كلها مجتمعة قاعدة مخاض العصر ومأساته، ويمكن أن نحصرها في ست دراجات أو خطوات هي: الهم والألم والسأم والحزن والغربة والضياع"[4]. وقد تعبر هذه الظواهر التي تعكسها الصورة الثيمية عن تجارب ذاتية كما أسلفنا الذكر، وهذه التجارب تفصح عن مشكلات العصر بروح إنسانية، وقد تبدو هذه المشكلات مصطنعة لا تعبر عن واقع حقيقي تأثّر به الشاعر الحديث والمعاصر.

ويعد ديوان أبي القاسم الشابي "أغاني الحياة" أحسن منطلق لتوضيح معالم الرومانسية من جهة وأنماط الصورة الرومانسية من جهة أخرى، فديوانه مفعم بالصور الحية ذات ثيمات خاصة، أبرزها: الحياة، الحزن والألم، الحب، الفرار من الواقع والهيام

1 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 260.

2 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص 35.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 260.

في الطبيعة، الحرية والوطن، الموت والقبر.

وقد حاولنا تحليل هذه الثيمات تحت طائلة من الظروف والمعاناة عرفتها حياة الشابي القصيرة من أغلال وحرمان من الحرية، ووفاة والده، ثم فقدان حبيبته، فتمزق فؤاده المعلول الذي حكم عليه القدر بملازمة المرض حتى وفاته، فعاشت روح الشاعر في سجن مظلمة.

أ-موضوع (ثيمة) الحياة: إن الحياة مصدر آلام الشاعر، فكانت نظرته تجاه الحياة نظرة حزن وتشاؤم ذلك الحزن الذي سكن قلبه قبل سن العشرين رغم عدم وجود سبب ظاهري آنذاك، ما جعل بعض الدارسين يفسرون هذه النظرة السوداء للحياة أنّها مجرد موقف اختياري وليس حالة نفسية. وموضوع (ثيمة) الحياة تشكل مساحة لا بأس بها في الديوان والدليل على ذلك هو العنوان نفسه "أغاني الحياة" والذي يضم عددا هائلا من العناوين الفرعية الدالة على تذمر الشاعر من الحياة تارة وتشبّثه بها تارة أخرى، فالحياة التي ينشدها الشابي تتسربل بالفرح حينا ولكنها كثيرا ما تتسربل بالأسى، فلا عجب في أن يعتبر الشابي الحياة دون ثمار، لذلك كان دائم التساؤل: "إذا كانت الحياة للشقاء فلم التعلق بها ؟"[1]

سئمت الحياة وما في الحياة	⁂	ولما تجاوزتُ فجر الشباب[2]
أنت تدري أن الحيـاة	⁂	قطوب وخطوب، فما حياة القطوب[3]
ونسينا الحياة والموت والسكون	⁂	وما فيه من منى ومنون[4]
هذه صورة الحياة، وهذا	⁂	لونها في الوجود، من أمس أمس[5]
وزهور الحياة تهوي، بصمت	⁂	محزن، مضجر على قدميا

1 أبو القاسم الشابي، الأعمال الكاملة "المذكرات"، ص178.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص154.

3 المصدر نفسه، ص155.

4 نفسه، ص333.

5 نفسه، ص163.

جفّ سحر الحياة، يا قلبي ⁂ الباكي، فهيا نجرب الموت هيا[1]

شردت للدنيا ...، وكل تائه ⁂ فيها يروع، راحلا مقيما

يدعو الحياة فلا يجيب سوى الردى ⁂ ليدسه تحت تراب رميما[2]

تمضي الحياة، بماضيها، وحاضرها ⁂ وتذهب الشمس والشطآن والقمم[3]

إذا الشعب يوما أراد الحياة ⁂ فلا بد أن يستجيب القدر[4]

إن الحياة صراع، فيها الضعيف يداس[5]

ليس في الدهر طائر يتغنّى ⁂ في ضفاف الحياة غير كئيب[6].

إن خمرة الحياة وردية - ⁂ اللون، ولكنها سمام القلوب[7].

إن هذي الحياة قيثارة الله ⁂ وأهل الحياة مثل اللحون[8].

فالذي يرهب الحياة شقي ⁂ سخرت من مصيره الأجداث[9]

إن تكرار هذا النمط من الصور عند الشابي لدليل على سمو العالم الشعري عنـده إذ يبلغ عدد هذه الصور أكثر من 360 صورة. وكثرتها أيضا دليل على أن الشابي لا ينظم أبياته لمتعة فنية، بل لأن حياته كانت فعلا جحيما وما الشعر إلاّ مصدر خلاصه. ولم يكن قلقه المؤلم في الحياة مجرد أسلوب رمزي بل كان واقعا حيا يعيشه في حياته الشاقة

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص234.
2 المصدر نفسه، ص195.
3 نفسه، ص206.
4 نفسه، ص500.
5 نفسه، ص474.
6 نفسه، ص159.
7 نفسه، ص200.
8 نفسه، ص144.
9 نفسه، ص179.

وشبابه الضائع وأشواقه التائهة "لكن الحياة الفانية وفقد جمال الشباب لم يتلاونا أبدا بالنور ولا بفجر آخر"[1]، فإدراك الشاعر لتفاهة الحياة وسخافتها هو سبب من أسباب تذمره منها وهذا ما جعل قصائده تتشابه. "فهو يكرر ذاته الفنية، وهذا التكرار يولّد في النفس شعورا بالعجز وربما بالموت"[2]. وكان الشابي يعتقد أن الحياة الكاملة لا تصل قمتها من الإدراك والوعي حتى تتصل بالموت، في حين نجده مرهف الحس وشاعرا بجمال الحياة، وإدراك الجمال "وله من الصور والتعابير عن الإقبال على الحياة والحب قلّما وجد مثلها في الشعر العربي قبل الخمسينات ومن المؤكد أن أحدا لم يأت بمثله من بين معاصري الشابي"[3]، ولا ولا عجب في ذلك ما دام يدعو أخاه الشاعر أن يحيا حياة مليئة بالمشاعر:

عش بالشعور وللشعور فإنما ⁂ دنياك كون عواطف وشعور[4].

ويبلغ عدد القصائد التي يرتبط عنوانها "بالحياة" 8 ثمان قصائد وهي: الحياة .. أولا – الحياة .. ثانيا – عبثية الحياة – الإيمان بالحياة – هم الحياة – نظرة في الحياة إرادة الحياة – جمال الحياة.

ولا تخلو قصيدة من قصائد الشابي 92 من صور الحياة التي تزخر بالحيوية والحركة، فكانت لغته الباكية الحزينة كثيرا ما تتغير لتتغنى بالجمال، بالفرحة، بسحر الحياة كما كان يحياها بكلّ كيانه ولو لفترات قصيرة من وجوده المبهم.

أليس هو القائل:

"إن الفنان الصادق لا يعبر في فنّه إلاّ عن أسمى صور الحياة وأنبلها"[5].

ب-موضوع (ثيمة) الحزن: للحزن مساحة كبرى في ديوان الشابي، ولا عجب في

1 فؤاد قبسي، "أبو القاسم الشابي، على درب ليوباردي"، تر: فاضل ثريا، مجلة الحياة الثقافية، العدد 33، ص128.

2 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص38.

3 سلمى خضراء الجيوسي، "أبو القاسم الشابي"، تر: محمد الجندوبي، مجلة الحياة الثقافية، العدد 33، ص138.

4 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص170.

5 أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ص73.

ذلك، كونه شاعر رومانسي الصوت واللّكنة، حنينا إلى الطفولة، وأزمنة نقاء وإقفارا لحاضره من عزاء مقنع، ثم مطاردة لشبح سعادة بعيد، فضلا عن إيثاره الوحدة والليل وتقديسه الألم إذ ينأى بصاحبه عن كلّ تفاهة وتسطّح.

وقد تعدى هذا الحزن شخصه، ذاته الصغرى كإنسان وهي المنطبعة في اختياراته وموضوعاته المثارة، إلى الذات الكبرى الملتقطة بعين الحدس والإحساس أي الحياة والكون ليعمم عليهما أحكام نفسه المتألمة التائهة.

إن صورة الحزن عند الشابي تتحرك من مستويين رئيسيين يرجعان أصلا إلى عدة أسباب وظروف عاشها الشاعر:

- **مستوى الأنا (ذات الشاعر):** ويعود لنفسيته القابلة للحزن والألم إضافة إلى قلبه المعلول في سن مبكرة، وذكرياته الطفولية "فالحزن كامن في شخصه، وهو يرافقه منذ الطفولة بل إنّه جزء من وجوده"[1]

هاك كأس القلب فاملأها نواح

واسكب الحزن بها حتى الصباح[2]

فحياتي ألفت لحن الأسى[3]

ما الذي قد أتيت، يا قلبي ⁂ الباكي وما قد قلته، يا شفاهي؟[4].

ونراه مفزوعا من أحزان مظلمة ناتجة عن الانضواء، مثخنا بالجراح:

ذروتُ أفكاري الحزينة للدجى ⁂ ونثرتها لعواصف الأيام

1 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص 41.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 173.

3 المصدر نفسه، ص 174.

4 نفسه، ص201.

ومضيتُ أشدو للأشعة ساحرا ⁂ من صوت أحزاني وبطش سقامي[1]

وتتوالى تنهداته وزفراته المتحسرة، إلى درجة الانفجار بالدمع والقنوط.

قلبا تروعه الحياة ⁂ ولا تُهادنُه السنون

ومشاعرا حسرى يسير ⁂ بها القنوط إلى الجنون[2]

وراح الشابي يرسم صورة حزينة مؤثرة حيث وقف على أطلال الماضي يرثيه ويبكيه لأنّه موطن الذكريات والأشجان القديمة، فشأنه شأن شعراء الرومانسية جميعا يجد لذة في الكآبة والسوداوية، لذلك فمعظم أشعاره حزينة باكية يسترجع فيها أحلام ضائعة أو يرنو إلى مستقبل حالم ما يزال في ضمير الغيب مستترا[3].

أنا كئيب، أنا غريب

كآبتي خالفت نظائرها ⁂ غريبة في عوالم الحزن

كآبتي مرة، وإن صرخت ⁂ روحي فلا يسمعنّها الجسد

كآبتي ذات قسوة صهرت ⁂ مشاعري في جهنّم الألم

كآبة الناس شعلة، ومتى ⁂ مرت ليال خبت مع الأمد

أما اكتئابي فلوعة، سكنت ⁂ روحي، وتبقى بها إلى الأبد[4].

حتى لينهار الشاعر ويدخل بوابة الوحدة القاتلة:

وقُمت على النهر، أهرق دمعا، ⁂ تفجر من فيض حزني الأليم

رجعت بحزني إلى وحدتي، ⁂ ورددتُ نوحي على مسمعي

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 366.

2 المصدر نفسه ، ص 302.

3 محمد العيادي، "معنى الرومنطيقية في شعر أبي القاسم الشابي"، مجلة الحياة الثقافية، العدد 33، ص 106.

4 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص149-151.

وعانقت في وحدتي لوعتي، ⁂ وقلت لنفسي: ألا فاسكتي[1].

وتكثر شواهد الألم، وصور الحزن في أغاني الحياة، حتى تكاد تسيطر على شعره لتطغى عليه زفرات اليأس، وصوت الحسرة، فتأتي الرغبة في الانطفاء والاستماع لنبرات الموت.

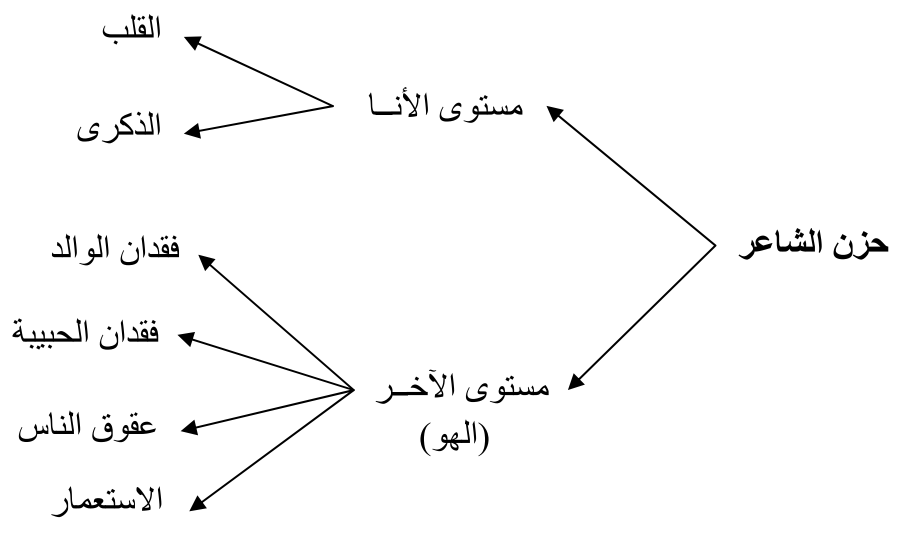
هو الشابي – إذا – يبكي الزمن الضائع، وقوفا عند باب الذكرى محاذرا، تمشي الحياة على قلبه، وحزن الشاعر يدخله أحيانا في مناخ حداد عام، وسأم رهيب.

وزهور الحياة تهوي، بصمت ⁂ محزن، مضجر على قدميا

جفّ سحر الحياة، يا قلبي - ⁂ الباكي، فهيا نجرب الموت هيا[2].

هكذا إذن تظهر حيرة المزاج الحاد، فالشاعر يعيش غربة نفسية، وليس غربة المكان فهي أحزان كلها امتعاض يرافق سعي الشابي في متاه العمر.

ويمكن التمثيل لصورة الحزن بالشكل الآتي:



1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 129-130.

2 المصدر نفسه، ص235.

➢ **مستوى الآخر (الهو) (يمثل موت الحبيبة والوالد)(*):** وتعود مأساة الشاعر وأحزانه لجملة من أسباب تنبئ بها قصائده، وفي طليعتها فواجع ألمت به، بدءا بـ"موت الحبيبة، وفقدان والده الذي نتج عنه نهاية الدعم المادي والمعنوي (1929)، إذ فقد الأب السخي والصديق فوجد نفسه مسؤولا عن إخوته مرغما"[1] فتعددت صور الرثاء والنعي.

يا موت، قد مزقت صدري ⁂ وقصمت بالأرزاء ظهري
وفجعتني في من أحب ⁂ ومن إليه أبث سري
رزأتني في عمدتي ⁂ ومشورتي في كلّ أمر
وهدمت صرحا، لا ⁂ ألوذ بغيره، وهتكت ستري
وفقدت كفّا، في - ⁂ الحياة تصد عنّي كلّ شر [2].

وما زاد من قنوط الشاعر هو وجود الاستعمار الفرنسي في تونس والذي كبل الشعب بأغلاله، وخمود الشعب التونسي فأصيب الشاعر بإحباط نفسي. وكان الشابي في كلّ مرة يحاول إيقاظ الهمم، ويزيد الألم في نفسه عقوقُ الناس وتقلباتهم أمزجة وأهواء.

الناس لا ينصفون الحي بينهم ⁂ حتى إذا ما توارى عنهم ندموا
الويل للناس في أهوائهم أبدا ⁂ يمشي الزمان وروح الشر تحتدم[3]

فسكن الحزن والتشاؤم قلب الشاعر قبل سن العشرين، ولقد صادفته خيبة الأمل ضمن محيط الجامعة والعائلة، وعدم إمكانيته الاتصال والتواصل مع بيئته وأقرانه، إذ لم يتقبلوا منه التجديد والرومانسية التي دعا إليها في وقته، فانظر إلى هذه الصورة المؤلمة عن وحدة الشاعر:

---

* سبقت الإشارة إلى هذا السبب في ثيمتي الحزن والموت.

1 سلمى خضراء الجيوسي، "أبو القاسم الشابي"، مجلة الحياة الثقافية، العدد 33، ص133.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص293.

3 المصدر نفسه، ص463.

كئيب، وحيد بآلامه ⁂ وأحلامه، شدوه الانتحاب

ما العيش في حومة بأسها ⁂ شديد وصداحها لا يجاب[1]

كما أن الشابي ينعى على القلب الإنساني قبوله الذل والركون للاستعمار فهو يتألم لهذا الشعب الذي تُهدر دماؤه ولا يثأر:

كلّ قلب حمل الخسف، وما ⁂ ملّ من ذلّ الحياة الأرذل

كل شعب قد طغت فيه الدما ⁂ دون أن يثأر للحق للجلي

خلّه للموت يطويه - فما ⁂ حظّه غير الفناء الأنكال[2].

هكذا كان الشابي يحكم على الحياة بأنها مأساة، فالحزن والتشاؤم لا يفارقانه حتى في قصائد الحب، فما أكثر تلك الصور الصارخة بآلام محب معذّب، ماتت من يهواها فؤاده وهو في الجامعة، فضاعت منه حبيبته، وضاعت معها الحياة والحب.

مات الحبيب، وكلّ ما - ⁂ قد كنت ترجو أن يكون

وأراق خمر الحب، في ⁂ وادي الكآبة، والأنين

وأهاب بالحب الوديع ⁂ فودع العشّ الأمين

وشدا بلحن الموت في - ⁂ الأفق الحزين المستكين

ثم اختفى خلف الغيوم ⁂ كأنّه الطيف الحزين[3]

ويستمر الشاعر في الوقوف على أطلال الحبيبة ويبكي تداعي ذكريات وجملات وجوده، إلى أن تقفر الحياة في وجهه:

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص168.

2 المصدر نفسه، ص467

3 نفسه، ص303.

لست يا أمسي، - ⁂ أبكيك لمجد، أو لجاه

إنّما أبكيك للحب ⁂ الذي كان بهاه [1]

هذه الصور الحزينة وغيرها تظهر حسرة الشاعر على زمن حبه الضائع ولم يكن بمستطاعه إلاّ مواساة قلبه الدامي بخلاص وشك عن طريق الموت.

إن الأسباب السابقة قد جعلت الحزن عند الشاعر يتضخّم ويصبح ماردا يستحوذ على حياته. وما دام المتكلم يعاني كل هذا النقص في أهم مقومات الحياة، فليس غريبا أن تكون الصورة الثيمية المتعلقة بالحزن مهيمنة على الفضاء الصوري في الديوان[2].

ج- موضوع (ثيمة) الفرار من الواقع والهيام بالغاب: الفرار من الواقع هي ابرز موضوع (ثيمة) في الموجة الرومنطقية التي اكتسحت أوربا في النصف الأول من القرن العشرين، وهي نفس الموجة التي ركبها شعراء المهجر وشعراء أبولو، ومن بينهم أبو القاسم الشابي.

ويعني الفرار من الواقع الإصرار على استبدال عالم الحقيقة بعالم الخيال أو فلنقل القفز على الحقيقة القاسية للارتماء في عالم المثال[3].

وتشكل موضوع (ثيمة) الهروب من الواقع واللجوء إلى الغاب نصيبا وافرا من ديوان الشابي، إذ تشبث بهذا المبدأ كونه شابا والشباب فترة الأحلام والرؤى الشاعرية. وهي فترة كثيرا ما تعوق الفنانين على رؤية الواقع كما هو. "لذلك بقي التناقض قائما في أشعار الشابي بين ما هو كائن وما يجب أن يكون"[4]، فها هي صور الفرار تتوالى عند الشاعر ليحاول أن ينجو بوحدته وغربته في المجتمع لاجئا إلى الجبال.

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص311.

2 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص41.

3 محمد العيادي، "معنى الرومنطقية في شعر أبي القاسم الشابي"، مجلة الحياة الثقافية، العدد 33، ص105.

4 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص106.

ليت لي أن أعيش في هذه الدنـ ⁂ يا سعيدا بوحدتي وانفرادي

أصرف العمر في الجبال وفي- ⁂ الغابات وبين الصنوبر المياد[1].

وقد كانت الحقيقة التي تواجه الشابي في عدة صور حقيقة قاسية يصعب احتمالها فالوطن العربي كان ممزقا يعاني ضيم الاستعمار والحيف الطبقي، وكانت الجماهير في تونس تمثل جزءا لا يتجزأ من الواقع العربي المتردي، فالفقر يطحنها والاستعمار يذلّ كبرياءها، والتقاليد الزائفة تبسط سلطانها في كل مكان "وكان على الشابي–أو أخذناه بالمنظار الواقعي–أن يحلّل الأوضاع في صياغة شعرية قريبة من أذواق الناس وعقولهم. ويقدم رؤية واضحة لتخليص البلاد من الحضور الأجنبي ولكنه قفز على الواقع وراح يصور في شعره هموم نفسه أكثر مما يصور هموم شعبه كونه نعى على بني وطنه خنوعهم وتخاذلهم دون أن يطرح البديل الثوري كما يفعل الشعراء الثوار"[2] كما أحس أن الحياة بقيمها ورصيدها الحضاري متناقضة مع طموحاته، فحدثت القطيعة بين الشاعر ومجتمعه، فأحس بأنّه في حاجة ماسة إلى فيض من الحنان لا يتوفّر إلاّ في الغاب وبين أحضان الطبيعة.

إنّني ذاهب إلى الغاب يا شعبي ⁂ أقضي الحياة وحدي ببأس

إنّني ذاهب إلى الغاب علّي ⁂ في صمي الغابات أدفن بؤسي [3]

فيقصد الشاعر الغاب بحثا عن المفقود، علّه يجد في الغابات شيئا من الوداعة والسكينة طالما بحث عنهما ليرسم للطبيعة صورة الأم الرؤوم.

وبعيدا هناك في معبد الغاب ⁂ الذي لا يظلّه أي بؤس

في ظلال الصنوبر الحلو والزيتون ⁂ يقضي الحياة حرسا بحرس [4]

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص359.

2 محمد صالح الجابري، الشعر التونسي المعاصر، ص255.

3 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص367.

4 المصدر نفسه، ص 369.

كان الشابي يتمنّى أن يصرف العمر في الجبال والغابات، "منصرفا عن الشواغل إصغاء إلى صوت فؤاده، بعيدا عن لغو المدينة وهرائها، ناسيا شعبه، مكتفيا بأساه الشخصي قريبا من خرير السواقي وحفيف الغصون وهمس النسيم يحلو العيش تقدسه روحه"[1].

وأود أن أحيا بفكرة شاعـ ـر، ⁂ فأرى الوجود يضيق عن أحلامي

إلاّ إذا قطعت أسبابي مع الدنيا ⁂ وعشت لوحدتي، وظلامي

في الغاب، في الجبل البعيد عن الورى ⁂ حيث الطبيعة، والجمال السامي[2]

إن الشابي – إذا – يؤمن بحياة العزلة والانفراد وعالم الوحدة في الغاب لإمكانية توفير نوع من السعادة والنشوة في الطبيعة التي لا يجدها في الحياة الاجتماعية – فالغاب عنده ملاذ لتسكين آلام الروح.

في الغاب، في الغاب الحبيب وإنّه ⁂ حرم الطبيعة والجمال السامي

طهرت في نار الجمال مشاعري ⁂ ولقيت في دنيا الخيال سلامي

ونسيت دنيا الناس، فهي سخافة ⁂ سكرى من الأوهام والآثام [3]

واضح أن هذه الأبيات تعبر جليا عن صورة الفرار نحو الغاب وجعله ملجأ يهرب إليه من الناس، فأظهرت هروبه من العالم التافه القذر.

وهكذا يجد هذا "الشاعر الرومنطيقي الملتزم نفسه غريبا بين قومه، متألّما ومنبوذا لأنّه غنّى لهم "أغاني الحياة" وبأعين غرقى في الدموع، يبتسم هذا الشاعر المرهف الإحساس بمرارة وتنهار عزيمته فينبري يبحث عن الوحدة مع الطبيعة ويبقى ينتظر

1 فؤاد قبسي، "أبو القاسم الشابي على درب ليوباردي"، تر: فاضل ثريا، مجلة الحياة الثقافية، العدد 33، ص129.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص381.

3 المصدر نفسه، ص368.

الموت منفذه الوحيد من هذا الشقاء"[1]، فكان – إذا الانفصال بين ذات الشاعر والواقع "وهو وجه من وجوه الصراع مع الواقع، وانقسام ذاتي لدى المبدع بين رفض الواقع وقبوله وبين الانقياد إلى ما هو كائن، والانجذاب إلى ما هو ممكن، ومرغوب في تحقيقه"[2] والشكلان التاليان يوضحان انقسام ذات الشاعر:



لعلّ صراع الشابي مع الواقع يذكرنا بجانب من جوانب أسطورة (سزيف) الإغريقية التي صمم فيها هذا الأخير أن يرفع الصخرة إلى القمة، ويظلّ يعاني المشاق ويكابد الصعاب إلى أن وصل بها إلى بداية القمة، وإذا بها تتدحرج لتعود إلى السفح ويعيد (سيزيف الكرة من جديد ...).

يعيش أبو القاسم غربة نفسية ومنفى داخلي تجسد واقعا مأفونا معجونا بالحزن والحسرة إلى أن لفّه شعور مأساوي حاد، حتى الحب عنده حاصره الموت ... وما كان عليه إلاّ انتظار الفجر الآتي والصباح الذي تلوح منه بروق الأمل والانبعاث القريب.

يا بني أمي ! ترى أين الصباح؟ ⁂ قد تقضى العمر، والفجر بعيـد

أين نايي ؟ هل ترامته الرياح ⁂ أين غابي؟ أين محراب السجود ..؟

خبروا قلبي، فما أقسى الجراح! ⁂ كيف طارت نشوة العيش الحميد [3]

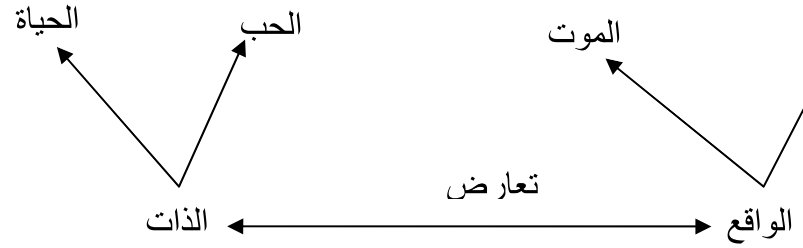
---

1 م.خوري، "الشابي شاعر رومنطقية"، تر: مبروك البهلول، مجلة الحياة الثقافية، العدد 33، ص 152.

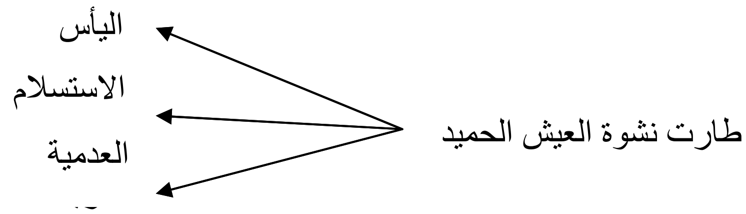
2 عبد الله راجح، القصيدة المغربية المعاصرة، الجزء الثاني، منشورات عيون المقالات، الدار البيضـاء 1988، ص78.

3 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص439.

وبهذا يتضخّم الصراع بين (الذات والواقع) وهذا ما يبرزه الشكل التالي:



ويحدث تصادم بين الذات التي تحلم بالحب وبالحياة، وبين واقع ميت حزين وتضفي الصورة الاستعارية "طارت نشوة العيش الحميد" وهي دلالة واضحة تعمق الشعور بالخيبة وانقطاع الرجاء.



لذا يلجأ الشاعر إلى الطبيعة هربا من الواقع المتأزم، وهي في هذه الحالة تغدو عالما مثاليا أو معادلا لما يفتقده الشاعر في واقعه المعيش، خاصة عندما يثقل عليه الواقع ويسيطر عليه الشعور بالكآبة، فيصبح الهروب إلى الطبيعة نوعا من الرفض لهذا الواقع "إن الشاعر يهرب للشعر كي يبتكر عالما بديلا عن العالم الذي يحيا فيه وهو عالم الهزيمة والانكسار"[1].

يا شعر أنت نشيد - ⁂ هاتيك الزهور الباسمـة
يا شعر أنت جمال ⁂ أضواء الغروب الساحرة
لولاك متّ بلوعتي ⁂ وبشقـوتـي، وكآبتـ ـي
فيك انطوت نفسي ⁂ وفيك نفختُ كلّ مشاعري[2].

---

1 عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجزائر 1995، ص86.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 399-400.

فالشاعر هنا يلجأ إلى الشعر، إلى دنيا الحلم كي ينسى الواقع الذي يحيا فيه، ينسى الخيبة وضياع الآمال، إنّه يفضل عالم الخيال، عالم الشعر، "عالم الطبيعة الذي كل شيء فيه يحيا بأنفاس المحبة والجمال، فلا حقد ولا إكراه ولا ملق ولا نفاق"[1].

ومن هذا المنطلق تصبح الطبيعة "موضوع تأمل واستبصار وكشف وقد أعطيت اللّغة الفنية للمبدعين لا لكي يكرروا العالم، ويسجنوه في صوره الظاهرة المعروفة وإنما لكي يحرروه ولكي يبقوه في حركيته الداخلية. في ما لا ينتهي، ولكي يظهروه باستمرار في صور جديدة "[2].

ولم يخف شاعرنا تذمره من حياة المدينة وفراره منها، إذ هي مجسم الحضارة وعينة من عيناتها، وقد إصطدم الشابي بواقعها المغاير لمنبته، إذ أنّها تشكّل وكر الجريمة والظلم والفساد والدعارة في قوله:

ماذا أود من المدينة، وهي ⁂ غارقة بموار الدم المهدور؟
ماذا أود من المدينة وهي لا ⁂ ترثي لصوت تفجع الموتور؟
ماذا أود من المدينة، وهي لا ⁂ تعنو لغير الظالم الشرير؟
ماذا أود من المدينة، وهي ⁂ مرتاد لكلّ دعارة وفجور؟ [3]
وأنا الذي سكن المدينة مكرها ⁂ ومشى إلى الآتي بقلب دام [4]

وهكذا يتضافر الهم والألم ويجتمعان فتنشأ عند الشاعر حالة الانزعاج والسأم من الواقع، فيحاول الرومانسي الانسحاب منه بشتى الطرق، وكثيرا ما يلجأ إلى الانزواء "وتكون حصيلة للقاء قطبين اثنين هما الإنسان والعالم إزاءه، وبدلا من العزلة التي أنهت لدى الرومانسيين مشكلة اصطدامهم بالواقع نجد السأم يتحقق في المدى ما بين النفس من جهة والعالم من جهة أخرى، وبصورة ثانية بدلا من أن نعثر هناك على الإنسان "الهارب"

1 عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص87.
2 أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت 1992، ص201.
3 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص357.
4 المصدر نفسه، ص 382.

أو القابع فوق برجه العاج، نعثر هنا على الإنسان الذي يجابه سر الكون، ويتخذ لنفسه وضعا خاصا فوق محور الأشياء"[1].

فموضوع الصراع في ديوان "أغاني الحياة" مرتبط بالظروف الاجتماعية والسياسية التي عاشها الشاعر ارتباطا عضويا ثنائيا تمثّل أولا في اصطدام وعي الشاعر بالقوى الغالبة وهي قوى الاستعمار، ثم تمثّل في اصطدامه بالشعب المغلوب على أمره نفسه"[2]. فقد عانى الشابي من الصراع الفني ومن واقع الأدب العربي، فهو في نظره جاف في قدمه، ومريض في عصره، إلى صراع سياسي من واقع شعبه الرازح تحت كابوس الاستعمار إلى صراع وجودي إنساني ممزق بين مقتضيات الجسم والروح.

وبالتالي فالصورة الفنية لدى الشاعر الحديث عموما والرومانسي بصفة خاصة لا تقف أمام الأشياء المادية لتنسخها بل لتتعداها فتوقظ بذلك الحالة الشعورية واللّحظة الانفعالية المستترة في ذات الشاعر، ومن هنا فإن "القدرة الفنية لدى الشاعر تعمل على خلق الحالات النفسية، وتعيد الكلمات شعلتها التي خدمت أو كما يقال: اللفظة كانت جذوة من نار خبت حرارتها مع الاستعمال"[3].

د-موضوع (ثيمة) الطفولة : "تكثر في تجارب بعض الشعراء صور الطفولة والتي نسميها (الصور الارتدادية). وفيها يعود الشاعر لواقع قديم يتصل بحياته في زمن الطفولة"[4].

ولا شك في أن عالم الطفل مما يجذب اهتمام الشعراء ويستقطب عواطفهم لما يمثله الطفل، والطفولة من معاني الدهشة والبراءة والطهر والألفة ... فالطفل يجسد حلم الفنان

1 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر، ص261.
2 عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص56.
3 رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، ص391.
4 عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص131.

في العودة إلى زمن الامتلاء والغضارة، والحرية اللامحدودة"[1]. وللطفولة في شعر الشابي صور جميلة تجسمت في التجربة النفسية للشاعر، وهي صور عميقة قوية حارة فهو يحس بطفولته الخاصة إحساسا عميقا، فيصور عهدها الجميل الماضي وذكرياتها الحلوة الغابرة، ويحن إليها بحرقة ولهفة عميقتين.

وتمثّل مرحلة الطفولة لدى الشابي "المرحلة الخالية من هموم العيش ومتاعبه ومقتصرة على هموم الأطفال ومتاعبهم الصغيرة اللاّهية العابثة، لأنّه كان في رعاية أب يحميه ويوفّر له كل حاجات طفولته كما أنّه لم يعرف مصارعة، وترقب المرض كل ساعة"[2]. يقول في قصيدة "قلب الأم" التي يصور فيها موت طفل:

يا أيها الطفل الذي قد كان كاللحن الجميل
والوردة البيضاء تعبق في غيابات الأصيل
ها أنت ذا أطبقَتْ جفنيك أحلام المنون
وتطايرت زمر الملائك حول مضجعك الأمين
ومضت بروحك للسماء عرائس النور الحبيب[3].

إنّه يناجي الطفل الميت، هذا الطفل اللحن والوردة الجميلة التي ذبلت في غير حينها. ولقد عادت الذاكرة بالشاعر في كثير من قصائده، فهاهو يهتف بملء حنجرته لتذكار الطفولة.

للّه ما أحلى الطفولة ! إنّها حلم الحيـ ـ ـ ـاة
عهد كمعسول الرؤى ما بين أجنحة السبات[4]
إن الطفولة زهر تهتز في قلـ ـ ـب الربيع

1 عثمان حشلاف، الصورة والرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي، ص27.
2 عيسى الناعوري، أدباء من الشرق والغرب، ط2، منشورات عويدات، بيروت 1977، ص34.
3 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص217.
4 المصدر نفسه، ص403.

ريانة من ريق الأنداء في الفجر الوديـ ـع[1]

فالشاعر يصف الطفولة بأنها حقبة شعرية، ففي ذلك تأكيد عمق إحساسه بالطفولة، ما دامت حياته خالية من الهموم والآلام.

أما في قصيدة "الجنة الضائعة" فهو يستعيد ذكريات الحب الطفولي في رحاب الطبيعة.

كم من عهود عذبة في عدوة الوادي النضير
فضية الأسحار، مذهبية الأصائل والبكور
أيام كانت للحياة حلاوة الروض المطير
ووداعة العصفور بين جداول الماء النمير
أيام لم نعرف من الدنيا سوى مرح السرور
وبناء أكواخ الطفولة تحت أعشاش الطيور
مسقوفة بالورد والأعشاب والورق النضير[2].

وتبقى صورة الفرح والبشاشة في ذكريات الطفولة والشقاوة والطبيعة، حتى يصل إلى تصوير عهد الشباب المؤلم:

آه توارى فجري القدسي في ليل الدهور
وفنّي كما تغنّى النشيد الحلو في صمت الأثير !
أواه ! قد ضاعت علي سعادة القلب الغرير
وبقيت في وادي الزمان الجهم أدأب في المسير[3].

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص403.

2 المصدر نفسه، ص445.

3 نفسه، ص448.

ثم يقارن بين طفولته وشبابه في صورة تحمل أحاسيس الحسرة والألم.

قد كنت في زمن الطفولة والسذاجة والطهور

أحياكما تحيا البلابل والجداول والزهور

واليوم أحيا مرهق الأعصاب مشوب الشعور

تمشي على قلبي الحياة ويزحف الكون الكبير[1].

فمن الواضح أن الزمن حطّم قلبه في عنفوان الشباب، فلم يجد في قلبه تعزية ولا حلاوة على لسانه إلاّ في تذكر صورة الطفولة البهيجة.

هـ- موضوع (ثيمة) الموت: تعكس الصور الثيمية المتعلقة بالموت حالتين للموت:

- "الموت على المستوى الشخصي: موت المتكلم (الشاعر)
- والموت على المستوى العام: موت الآخر"[2]

لقد كتب الشابي كثيرا عن الموت، بل كان يحس به في كل آن، كما كتب عن تفاهة الحياة ثقلتها أحلام مستحيلة وتطلعات لا تتحقق.

إلى الموت إن شئت هون الحياة ⁂ فخاف ظلام الردى ما تريد[3]

ثم ماذا ها أنا صرت في الدنيا ⁂ بعيدا عن لهوها وغناها

في ظلام الفناء أدفن أيامي ⁂ ولا استطيع حتى بكاها

جفّ سحر الحياة، يا قلبي - ⁂ الباكي فهيا نجرب الموت هيا[4]

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص450.

2 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص41.

3 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص189.

4 المصدر نفسه، ص236.

إن ما يشد انتباهنا في صورة الموت عند الشابي هو جعله منه تجربة برغبة منه فالموت عنده ليس عملية استسلام سلبية بل عملا إراديا واعيا، فتجربة الموت عنده هي كأية تجربة حيوية تحمل في طياتها متعة مبهمة. فنجده يذكر الموت عندما يتحدث عن الجمال والحياة والشباب والأمل والربيع ... "وكان يعتقد أن الحياة العميقة الكاملة لا تصل قمتها من الإدراك والوعي حتى تتصل بالموت"[1].

وفي هذا القول نصيب من الحقيقة، إلاّ أن بعض النقاد أجمعوا على أن الشعور بالموت متأت عن انهيار الشاعر سيكولوجيا تحت وطأة مشاعره الفياضة:

قد سكرنا بحبنا واكتفينا ⁂ طفح فاذهبوا يا سقاة

نحن نحيا فلا نريد مزيدا ⁂ حسبنا ما منحتنا يا حياة [2]

إن الشاعر أدرك أنّه لا حب يبقى ولا سعادة ولا جمال، وعندما تكتمل سعادة الشاعر ويشعر بنشوة حبه، يتطلّع إلى الموت لأنّه يشعر بأن اللحظات الحالية ما هي إلاّ ذروة يتبعها ذوبان التجربة، فالموت وحده كفيل بحفظ هذه التجربة كليا:

أيها الموت! أيها القدر الأعمى ⁂ قفوا حيث أنتم، أو فسيروا

ودعونا هنا: تُغنّي لنا - ⁂ الأحلام، والحب، والوجود الكبير[3]

تقوم موضوع (ثيمة) الموت عند الشابي على مستويين:

- **موت الأنا** الذي يمثل موت الشاعر: لقد جرب الشاعر الحياة فتعب من همومها وآلامها، فعاد يطلب تجربة الموت ... أليس الموت مثوبة الحياة الكبرى؟! "أفلا يستحق إذن أن يحاول الشاعر الرومانسي المرهف الحس أن يجربه"[4].

1 سلمى خضراء الجيوسي، "أبو القاسم الشابي"، تر: محمد الجندوبي، مجلة الحياة الثقافية، العدد 33، ص137.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص330.

3 المصدر نفسه، ص332.

4 عيسى الناعوري، أدباء من الشرق والغرب، ص48.

فتهافتُ كالهشيم، على الأرض ⁂ وناديتُ: أين يا قلب رفشي

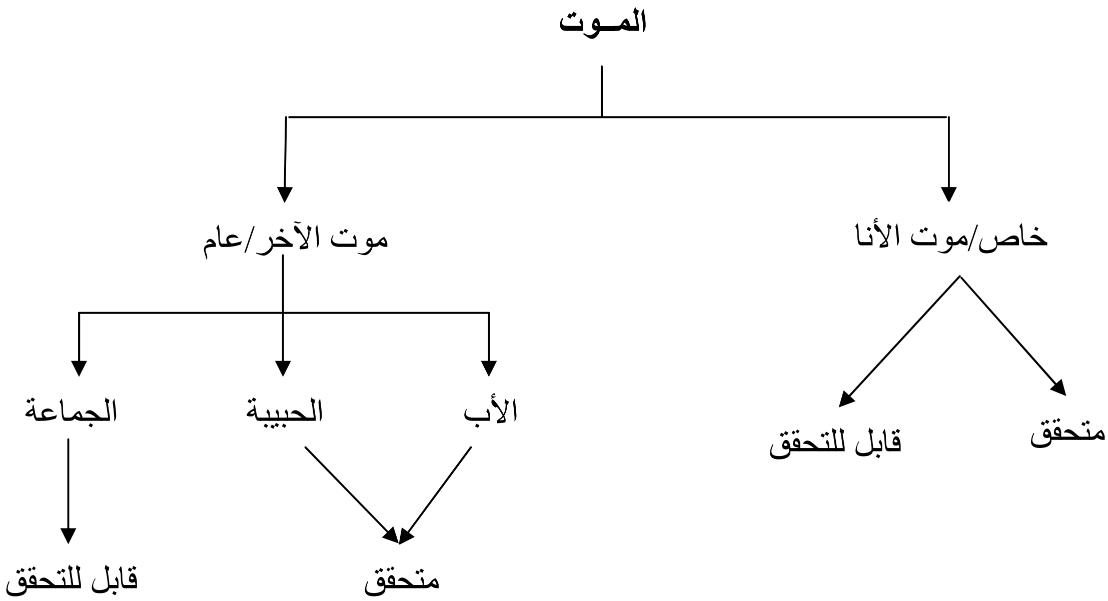
هاته، علّني أخطّ ضريحي ⁂ في سكون الدجى وأدفن نفسي

صلّ يا قلبي إلى الله فان الموت آن ⁂ صل فالنزاع لا تبقى له غير الصلاة[1]

ههنا في قلبي الرحب العميق ⁂ يرقص الموت وأطياف الوجود[2]

هي إذن زفرة أسى، صورة الموت الذي تمنّاه الشاعر لنفسه، بعد وفاة الحبيبة والوالد، وهي صورة تفجع الشاعر الذي يعتصر شجا، ألحانه من نكبات الدهر، ومن ثم شدت أوتار قيثارته على نغمة الإحساس الرهيف بالموت.

- **موت الآخر**: ويتضمن موت الأب، موت الحبيبة، موت الجماعة. والمخطط التالي يبين ذلك[3]**:**



والقارئ لديوان الشابي يلاحظ ارتباط الموت والخلود في شعره ارتباطا وثيقا

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص443.

2 المصدر نفسه، ص251.

3 فكرة المخطط مقتبسة من: رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص42.

باعتبار الموت شرطا ضروريا للخلود في نظره. وتوالت المصائب على الشاعر، إذ فقد حبيبته، فبكاها بحرقة، وتحسر على زمن الحب الضائع:

مات الحبيب، وكلّ ما ⁂ قد كنتَ ترجو أن يكون
فاصبر على سخط الزمان ⁂ وما تصرفه الشؤون[1]
مات من تهوى، وهذا - ⁂ اللحد قد ضم الحبيب
فابك يا قلب، بما - ⁂ فيك من الحزن المذيب
ابك يا قلب، وحيد
ذلّ، قلبي
مات حبي! [2].

فقد أقر كل من عامر غديرة ومحمد كرو بأن "الشابي أحب بتونس زمن جامع الزيتونة فتاة ايطالية حبا جارفا وتوفيت ست سنوات قبل موت الشاعر فبكاها واعتزل الحياة والفرح"[3].

وما زاد من ألم الشاعر هو موت أبيه عام 1929، أي سنة واحدة بعد وفاة الحبيبة فرثاه، وعبر عن لوعته وألمه العميق في مرثية جميلة "يا موت".

ما كنت أحسب بعد موتك يا أبي ⁂ ومشاعري عمياء بالأحزان
إنّي سأظمأ للحياة، واحتسي ⁂ من كأسها المتوهج النشوان[4]

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص303.

2 المصدر نفسه، ص294-295.

3 عامر غديرة، محمد كرو، "حياة أبي القاسم الشابي وشعره"، تر: ثرية فاضل، مجلة الحياة الثقافية، العدد33، ص116.

4 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص386.

ويقول:

يا موت ! قد مزقت صدري ⁂ وقصمت بالأرزاء ظهري

وفجعتني في من أحب ⁂ ومن إليه أبث سري[1]

أما موت الجماعة فيجسده الشاعر في شعبه المتقاعس الذي يقبل الذلّ ولا يثأر:

كلّ قلب حمل الخسف، وما ⁂ ملّ من ذلّ الحياة الأرذل

كل شعب قد طغت فيه الدما ⁂ دون أن يثأر للحق الجلي

خلّه للموت يطويه .. فما ⁂ حظّه غير الفناء الأنكل[2]

فالشاعر يرى أن الشعب الذي يرتضي بالذلّ ولا ينتفض عليه وتهدر دماء بنيه من دون أن يثأر لحقّه الضائع، فهو شعب ميت .. أو فليؤل إلى الموت، إذ ليس له من حظ يليق به غير حظّ الزوال، فيرى شعبه قد انطفأ فيه شوق الحياة، فلا قلب، ولا إحساس، بل مشاعر تنمو في الثرى مع الأعشاب، وتموت في خمول.

2-صور المجاوبة (تراسل الحواس):

تراسل الحواس يعني وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات حاسة أخرى وفي ذلك إبراز للأحاسيس والعلاقات الخفية بين الأشياء. "فالصور المتجاوبة أو المتراسلة أو المزدوجة أو المحولة كلّها اصطلاحات تحمل دلالة واحدة، وهي الصور التي تصف مدركات حاسة من خلال حاسة أخرى فتعطي المسموعات ألوانا. وتهب الألوان أنغاما وتصير المرئيات عاطرة، وتجعل المشمومات ألحانا"[3].

وبالتالي "تنشأ علاقات متداخلة بين معطيات الحس المختلفة، وتكون النتيجة وحدة

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص377.

2 المصدر نفسه، ص467.

3 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 158.

في الحواس"[1]، فالشاعر بذلك يشكل لغة جديدة لا تعترف بالأعراف والتقاليد والأطر الموروثة. ولقد أمدت هذه الطريقة الشاعر الرومانسي بقدر كبير من الحرية ومنحت فرصة للخيال كي ينطلق ويحلق دونما التزام بالواقع ومنطق الأشياء.

وقد أدى التجاوب والازدواجية في الصورة الرومانسية إلى توليد علاقات جديدة استطاعت أن تملأ الهوة بين المجرد والحسي وبالتالي التقريب بين المحدود واللامحدود الواقعي والمثالي. وهنا يصبح من الحكمة على الشاعر "الذي يريد أن يستنفذ كل ما في نفسه، وينقله كاملا إلى نفس الغير، أن ينقل ألفاظا من مجال حسي معين إلى مجال آخر إذ كان في هذا النقل ما يعينه على هدفه وهو نقل الأثر النفسي إلى الغير"[2]. كما يوضح (فيليب تيغم) ظاهرة التراسل بين الحواس توضيحا فنيا فيقول: "إن بودلير لا يرى في تراسلاته (correspondance) لعبة خاصة للمخيلة الشعرية بل هي عمل رئيسي في سياق نظام كوني، ولهذه التراسلات مهمتان: الأولى فكرية تجريدية والثانية حسية لكلّ فكرة مجردة معادلها في الحقائق الحسية"[3]. ومن جهة أخرى فإن التراسل يقع في الميدان، "وهنا يكمن دور الشاعر: الربط الفني الدقيق بين العالمين الحسي والمجرد، فيكشف للقراء ما هو خفي مستتر يتخذ الألفاظ المحسوسة وسيلة لتفسير المعاني المجردة اللامفهومة"[4].

وعلى كلّ حال يمكن القول أن "الصورة الشعرية قد خطت خطى عملاقة في العهد الرومانسي، وتطورت تطورا مذهلا، حيث تجاوزت الكثير من الخصائص التقليدية"[5] وبالتالي إمداد الصور بطاقات خيالية إيحائية، كما أصبحت الصورة "إطارا للأحاسيس بل إن أحاسيس الشاعر تصبح البؤرة الحقيقية التي يتركز حولها الوصف والخلفية الأساسية

1 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص109.

2 محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر (دت)، ص133.

3 ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ج2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1982، ص32.

4 ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ج2، ص33.

5 عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص142.

لكل المشاهد"[1]. إن الإحساسات إذن تتحول من وضعها القديم كصفات في الأشياء إلى وضعها الجديد كانطباعات وتأثيرات، وتستخدم الرموز وهي أداة لغوية لتثير في النفس أحاسيس خاصة.

ويقول الدكتور نعيم اليافي في ذلك: "إن الصور المتجاوبة تركيبات جديدة يزداد بها الشعر قدرة على التعبير، وتتسع فيها رقعة العلاقات بين الأشياء، ويمتد جراءها الأفق الأوسع للمجاز وللفن، وما دامت الأصوات والألوان والعطور تنبعث من مجالات وجدانية حية فان اللّغة الرامزة تساعد على نقل الأثر النفسي المقصود"[2]، وإذا عدنا إلى ديوان "أغاني الحياة" وجدناه يزخر بهذا النوع من الصور المحولة بين الحواس، والشكل الآتي يبين مجموع الصور المتجاوبة المحولة عند الشابي[3] :

من ←

إلى ↓

نوع الصورة	شمية	لمسية	ذوقية	بصرية	صوتية
صوتية	0	0	0	25	/
بصرية	0	0	0	/	19
ذوقية	0	0	/	07	08
لمسية	0	/	0	03	02
شمية	/	0	0	02	01
المجموع	0	0	0	37	30
				صورة	67

1 محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1985، ص511.

2 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص962.

3 فكرة الجدول مقتبسة من: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية، ص162.

التعليق على الجدول:

تزيد نسبة الصور البصرية وعددها (25) المحولة إلى سمعية عن الصور السمعية البالغ عددها (19) والمحولة إلى بصرية زيادة طفيفة وهو أمر عادي لأن اتجاه الفترة الرومانسية كان من البصر إلى الصوت، وبالتالي فمعظم التحويلات كانت تسير من البصر نحو الصوت والموسيقى.

1. أعلى نسبة في الصور المحولة هي الصور البصرية المحولة إلى السمعية وعددها (25) أي بنسبة 37,33 %.

2. وثاني نسبة التحويل في الديوان هي من السمع إلى البصر وعددها (19) صورة أي بنسبة: 28,35 %.

فثاني نوع محول إليه – إذن – من حيث النسبة هو البصر، وأول نوع محول إليه هو الصوت.

3. إن نسبة التحويل إلى الذوق (15) صورة هي : 22,38 % أي:

أ- الصور المحولة من (ب) إلى (ذ) هي سبع (07) صور.

ب- الصور المحولة من (ص) إلى (ذ) هي ثمان (08) صور.

4. وعند المقارنة تبين أن نسبة التحويل إلى اللّمس ضئيلة وهي (05) صور أي 07,46 %. وهي كالآتي:

أ- عدد الصور المحولة من (ص) إلى (ل) صورتان (02).

ب- عدد الصور المحولة من (ب) إلى (ل) هي (03) صور.

5. إن نسبة التحويل إلى الصورة الشمية هي أضعف نسبة محول إليها (03) صور أي بنسبة 04,47 % وهي موزعة كالآتي:

أ- عدد الصور المحولة من (ب) إلى (ش) هما صورتان (02).

ب- عدد الصور المحولة من (ص) إلى (ش) هي صورة واحدة (01).

من هنا نصل إلى أن اللمس والشم قليلان في شعر الشابي، إذ أنه يغلُب الجانبان البصري والصوتي على الجوانب الأخرى، ولا غزو في ذلك فالشعر الرومانسي تغلب عليه الطبيعة والمشاهدة والإلقاء والسماع.

ومن أمثلة الصور المحولة في ديوان الشابي:

1- الصور البصرية المحولة إلى الصوتية:

في لجة الغابات في ⁂ صوت الرعود القاصفة

في نغية الحمل ⁂ الوديع وفي أناشيد الرعاة

بين المروج الخضر ⁂ والسفح المجلّل بالنبات

في آهة الشاكي ⁂ وضوضاء الجموع الصاخبة[1]

وورود روض باسم ⁂ يصغي لألحان الطيور

وتظلّ تخفق، ثم ⁂ تشدو، ثم يطويها التراب[2]

والأرض حالمة تغنّي بين أسراب النجوم [3]

بين الخمائل والجداول والترنّم والنشيد

تُصغي لنجواك الجميلة وهي أغنية الخلود [4].

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص220.

2 المصدر نفسه، ص223.

3 نفسه، الصفحة نفسها.

4 نفسه، ص309.

2- ومن الصور الصوتية المحولة إلى البصرية:

سيسمع صوت كلحن شجي ⁂ تطايـ ـ ـ ـر من خفقات الوتر
يردده حزننا في سكون ⁂ على قبرنا الصامت المطمئن[1]
نتلو أناشيد المنى ⁂ بين الخمائل والغصـ ـ ـ ـون
متغردين مع البلابل ⁂ في السهول وفي الحـ ـزون[2]

وقوله:

أشدو برنّات النياحة والأسى ⁂ مشبوبة بعواطفي وشعوري
غرد ولا تحفل بقلبي، إنّه ⁂ كالمعزف المتحطّم المهجور[3]
يا أيها الشادي المغرد هاهنا ⁂ ثملا بغبطة قلبه المسرور !
قبل أزاهير الربيع وغنّها ⁂ رنم الصباح الضاحك المحبور[4]

3- ومن الصور البصرية المحولة إلى الذوقية:

ناولتني الحياة كأسا دهاقـ ـ ـ ـا ⁂ بالأماني، فما تناولت كأسـي
وسقتني من التعاسة أكوابـ ـ ـا ⁂ تجرعتها، فيا شد تعسـ ـي![5]

في الغاب في تلك المخاوف والربى ⁂ وعلى التلاع الخضر والآجام
كم من مشاعر حلوة مجهولـ ـ ـة ⁂ سكرى ومن فكر ومن أوهام[6]

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص292.
2 المصدر نفسه، ص302.
3 نفسه، ص355.
4 نفسه، ص357.
5 نفسه، ص153.
6 نفسه، ص367.

أيام كانت للحيـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـاة ⁂ حلاوة الروض المطيـ ـ ـر[1]

وأطلّت بوجهها الباسم الحلـ ـو ⁂ على خده، وقالـ ـ ـت تلومه:

أيها الطائر الكئيب تغـ ـ ـ ـرد ⁂ إن شدو الطيور حلو رخيمه[2]

4- ومن الصور الصوتية المحولة إلى الذوقية:

أيها الطائر الكئيب تغـ ـ ـ ـ ـرد ⁂ إن شدو الطيور حلو رخيمـ ـه

وارتشف من فمي الأناشيد سكرى ⁂ فالهوى ساحر الدلال، وسيمـ ـه[3]

واسمعـ ـ ـ ـ ـ ـ ـي الريح تغنّي ⁂ في شماريخ الجبـ ـ ـ ـ ـ ـ ـال

وامضغي الأعشـ ـ ـ ـ ـ ـ ـاب ⁂ والأفكار في صمت الظـ ـ ـلال[4]

أنت أنشودة الأناشيـ ـ ـ ـ ـ ـد ⁂ غنّاك انه الغناء، رب القصيـ ـد

وإذا استخفّني عبـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـث ⁂ الناس تبسمت في أسى وجمـ ـود

بسمة مرة – كأنـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـي- ⁂ أستل من الشوك، ذابلات الورود[5]

5- الصور البصرية المحولة إلى اللّمسية:

أزنبقة السفح، مالي أراك ⁂ تعانقك اللوعة القاسية[6]

لست أنسى ليلة حالكة ⁂ سربلت زرقاؤها بالسحب

قبلتني، ولهيب الألم - ⁂ المر في مدمعها المنسكب[7].

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص445.

2 المصدر نفسه، ص451.

3 نفسه، الصفحة نفسها.

4 نفسه، ص363.

5 نفسه، ص318.

6 نفسه، ص289.

7 نفسه، ص280.

6- الصور الصوتية المحولة إلى اللّمسية:

حالما ينهل الضياء ويصغي ⁂ لك في نشوة بوحي نشيـ ـ ـ ـدك
فاحتضنّي، وضمني لك ⁂ كالماضي، فهذا الوجود علّة يأسي[1]
وأفضى إليه بوحي النجوم ⁂ وسر الظلام ولحن السكـ ـ ـ ـون
وأوحى إليه مزاميره ⁂ فغنّت بها في الظلام الحـ ـ ـزون
وقبله قبلاً صامتات ⁂ كما يلثم، الموت ورد الغصـ ـون[2]

7- الصور البصرية المحولة إلى الشمية:

لطيف الحياة الذي لا يمـ ـل ⁂ وقلب الربيع الشذي الخضر
وحالمة بأغاني الطيـ ـور ⁂ وعطر الزهور وطعم الثمر[3]
إن ذا عصر ظلمة غير أنّي ⁂ من وراء الظلام شمتُ صباحه[4]

8- ومن الصور الصوتية المحولة إلى الشمية:

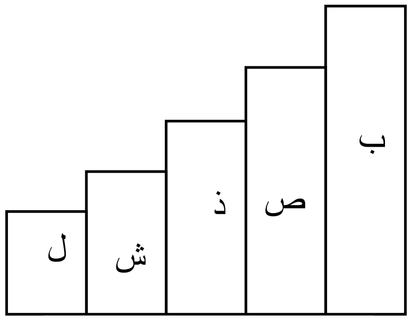
واسمعي همس السواقي ⁂ وانشقي عطر الزهور[5]

ونخلص في النهاية إلى أن العلاقة الرئيسة في الصور التحويلية كانت تتم في نطاق البصر والصوت، وبالتالي فالشابي يملك خيالا بصريا يستغرق عليه حواسه، كما نؤكد في الوقت نفسه أن الشاعر صاحب ملكة خيالية سمعية وأذن نظيفة يتوسل بها، وأن أغلب صوره المحولة إلى الصوتية، إما أن تقترن بالسكون دلالة على رهافة الحس أو تقترن بالحركة دلالة على النشوة.

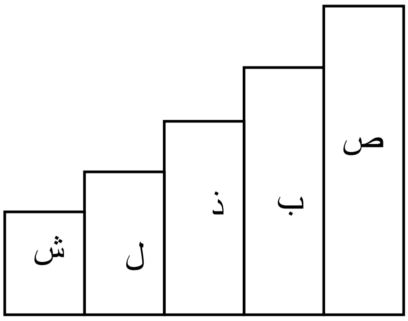
---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص212.
2 المصدر نفسه، ص183.
3 نفسه، ص504.
4 نفسه، ص123.
5 نفسه، ص362.

والأعمدة البيانية تبين الصور المختلفة المحول منها وإليها:[1]



الصور المحول منها



الصور المحول إليها

3- صور المفارقة:

إن الشاعر -بخلاف العالم- "يفتت دلالات ألفاظه، ويصنع لغته الخاصة به ويشكل ويبني باستمرار تركيبات جديدة طازجة أثناء سيره في عمله"[2].

فمن طبيعة لغة الشعر ذات التركيبات الجديدة والإيحاءات تنبع صور المفارقة الشعرية والشعورية "فإذا كانت المفارقة الشعرية قائمة على الأضداد حيث تتقابل الكلمات وتتضاد، فإن المفارقة الشعورية تقوم على الإحساس والإلهام، وتنتج بفضل الاستعمال الفني الخاص للألفاظ"[3].

ومن أسباب لجوء الشعراء الرومانسيين لاستعمال صور المفارقة، هو الاختلاف بين الواقع وإحساس الشاعر به. إذ تصيب الفنّان الدهشة من الواقع المدرك حيث ليس هو الواقع الذي يعيشه وهذا ما يؤكده نعيم اليافي: "تنبع معظم صور المفارقة في هذا الشعر (الرومانسي) من رؤيتين الأولى هي الدهشة التي تهز مشاعر الفنان حين يتبين له أن الواقع المدرك من الخارج ليس هو الواقع الذي يحسه في تلك اللحظة، والثانية هي الرؤية

1 فكرة الأعمدة البيانية مأخوذة من: نعيم اليافي، تطور الصور الفنية في الشعر العربي الحديث، ص320.
2 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص153.
3 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص125.

الكلية لطبيعة الإنسان والكون والحياة، تلك الطبيعة التي تزيل حجاب الألفة بين الإنسان والخارج، وتقدم إليه ازدواج الوجود أو التضاد القائم فيه على الأقل من ناحية الشعور وكلا الرؤيتين: رؤية الدهشة والرؤية الكلية تتناول الأشياء المألوفة العادية بطريقة من شأنها أن تجعلها تبدو للذهن – وقد اكتست سحر الجدة – في أوضاع وصور غير عادية"[1]. فعدم تحقيق تلك التركيبات القائمة على المتشابهات والإيحاءات غرضها عند الفنان يجعله يبحث عن تركيبات جديدة تقوم على التناقض والتقابل.

والمفارقة أنواع منها: "المفارقة الساخرة التي تتم عن طريق الاختلاف بين الواقع ومفهومنا عنه، وتكون في الكلمة والموقف ... ومنها مفارقة الشعور التي يتبين فيها الشاعر الاختلاف بين الواقع وإحساسه به، ومنها مفارقة التعارض والازدواج ومفارقة التناقض وصراع الأضداد وهي السائدة في الشعر الرومانسي"[2].

إن الشابي يطرق معظم أغراضه وموضوعاته في نظام التقابل والمفارقات طرقا يخاف بقوته وتكراره صورا معبرة تعبيرا بليغا عن مجموعة من المتناقضات المبنية على ثنائيات الخير والشر والفرح والحزن والمعرفة والجهل والحياة والموت ... فشعر الشابي يعكس تنازعا عميقا بين المواقف، فكان الواقع الذي عاشه مختلفا عن إحساسه فقد عاش صراعا دائما بينهما، ويبقى ذلك غرضا قائم الذات في أشعاره باعتباره مبدأ من مبادئ الرومنطقية، فالتناقض قائم في أشعاره بين ما هو كائن وما يجب أن يكون فعاش تمزقا داخليا بفضل ضغوط خارجية أو تناقضات داخلية شكلت عنده حالة ازدواج في الكيان النفسي انعكست فيه صور التمزق والمفارقات. وهذه أمثلة من المفارقة الشعرية عند الشابي:

---

1 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 155.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أ- صور المفارقة الشعورية:

أيها الحب أنت سر بلائي ⁂ وهمومي، وروعتي، وعنائي
ونحولي، وأدمعي، وعذابي ⁂ وسقامي، ولوعتي، وشقائي
أيها الحب، أنت سر وجودي ⁂ وحياتي، وعزتي، وإبائي
وشعاعي ما بين ديجور دهري ⁂ وأليفي وقرتي ورجائي[1]

إلى الموت، لا تخش أعماقه ⁂ ففيها ضياء السماء الوديع
تضيء به بسمات القلوب ⁂ وتخبو به حسرات الدموع
هو الموت طيف الخلود الجميل ⁂ ونصف الحياة الذي لا ينوح[2]

هنالك خاف الفضاء البعيد ⁂ يعيش المنون القوي الصبوح
يضم القلوب إلى صدره ⁂ ليأسو ما مضها من جروح
ويبعث فيها ربيع الحياة ⁂ ويبهجها بالصباح الفروح[3]

ههنا في قلبي الرحب العميق ⁂ يرقص الموتُ وأطياف الوجود
ههنا، تعصف أهوال البحى ⁂ ههنا تخفق أحلام الورود
ههنا، تهتف أصداء ألفنا ⁂ ههنا، تُعزفُ ألحان الخلود[4]

يا قلب، كم من مسرات وأخيلة ⁂ ولذّة يتحامى ظلّها الألم
غنّت لفجرك صوتا حالما فرحا ⁂ نشوان، ثم توارت، وانقضى النغم[5]

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص265.
2 المصدر نفسه، ص190.
3 نفسه، ص191.
4 نفسه، ص251.
5 نفسه، ص207.

كان في قلبي فجر، ونجوم ⁂ وبحار، لا تغشيها الغيوم

كان في قلبي صباح، وإياه ⁂ وابتسامات ولكن .. وأساه

آه ! ما أهول إعصار الحياة ⁂ آه ! ما أشقى قلوب الناس! آه !

كان في قلبي فجر، ونجوم

فإذا الكلّ ظلام وسديم[1]

بالأمس قد كانت ⁂ حياتي كالسماء الباسمة

واليوم قد أمست ⁂ كأعماق الكهوف الواجمة[2]

من خلال النماذج السابقة وجدنا مفارقات ومواقف شعورية صارخة وهذه المواقف كلّها متناقضة لما يعيشه الشاعر في الواقع.

1- ففي قصيدة "أيها الحب" حيث شكّل شبح الحب والعاطفة مصدرا للشقاء والحزن فهو يعتبر هذه العاطفة النبيلة العذبة كلّ متضادات وجوده حتّى أصبح عنده وجها من أوجه اللّعنة تصطحبه روعة الأمل، وبه تستقيم الحياة لتجمع الأضداد في ثنائيات السلب والإيجاب.

2- في حين يتحول "الموت" الذي تكتسح صوره مساحات شاسعة من "أغاني الحياة" من شبح مفزع إلى نقطة عبور نحو كل مرتقب جميل، بل هو الخلاص المتاح للقلوب المعذّبة ويجده الشاعر رحيما، ومهدا مريحا تنام بأحضانه الكائنات وهو عدالة منقذة من كلّ عناء، يرتضي الشاعر الدخول في أطباقه فيتلاشى مأزق وجوده وعذابه، كيف لا والشاعر يعتبره نصف حياته.

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص438.

2 المصدر نفسه، ص296.

3- أما الموقف الثالث فيتّخذه الشاعر من قلبه لما يضمه من متناقضات ومتضادات وهو غلاف يسع العالم والكون إذ ينتقل من قطب إلى آخر يقابله، فيتجاوز الموت والحياة وتتلاقى الأتراح والأفراح تحولا من الزمن المنقضي إلى الزمن الباقي فقلب الشاعر فناء يحتوي تأملات وقيم وأفكار وأحاسيس متشابهة بالتقابـل متباعدة بالتماثل متأرجح بين النشوات والخيبات، وهو يخلع الحياة ويرتدي أخرى.

4- والموقف الأخير يتخذه الشاعر من حياته المتناقضة عبر زمنين مختلفين، ففي الزمن الأول يتغنّى الشاعر بحياة الحب والهوى، ويشدو سعادة القلب، ولكن سرعان ما ينقضي زمن الإزهار فغدا يسير في وادي المعاناة والسواد متألّما من إقفار الحاضر وكآبته تحت أطباق الضباب والكهوف.

وتمثّل قصيدة "جدول الحب بين الأمس واليوم" مفارقات حياة الشاعر وذكرياته السعيدة والمؤلمة، وبالمواقف الشعورية السالفة الذكر إلا عينات بسيطة ونماذج من المفارقات الشعورية المنتشرة عبر ديوان "أغاني الحياة" والتي أوضحت الرؤية المفارقة بين واقع الشاعر وقناعته الداخلية.

ب صور مفارقة الازدواج والتضاد: يحمل التضاد رؤية الشاعر لواقعه المتناقض والمضطرب كما يحمل رؤيته المتشائمة، وهذا التناقض يخلق حركة مفاجئة داخل البناء العام للصورة الفنية مما يؤدي إلى إبراز العمق فيها.

ويرى الدكتور نعيم اليافي أن مفارقة الازدواج والتضاد "تركيب فني يقصد إليه الشاعر لأنّه يجد فيه البناء الوحيد القادر على حمل إحساسه كأن يقول "خريف الربيع" "الشعاع الخفي" أو "النور الساتر"[1].

1 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 156.

وهذا النوع من المفارقات "ذات رؤية تجرد أمام أعيننا الجمال النائم الذي هو روح الكون، وترفع اللثام عن المضمر المختفي وراء أستار الألفة. وتجعلنا نبصر الأشياء المعتادة كأننّا لم نشهدها من قبل على الإطلاق"[1].

وقد استخدم الشاعر القديم التقابل والتضاد "الطباق" ولكن في حدود الجانب الحسي فهو يقتصر في مفارقاته على تضاد الألفاظ، أما الشاعر الحديث (الرومانسي خاصة) فقد ركّز في مفارقاته على العناصر الشعورية والنفسية ليجسد من خلالها طابع الصراع "وانعكاس لنقائض الذات وخلاصة جدلها بالواقع والزمن"[2].

ومن أمثلة مفارقة الازدواج والتضاد في ديوان الشابي:

والحياة، التي تخر لها - ⁂ الأحلام، موت مثقّل بالقيود
والشباب الحبيب شيخوخة تسعى ⁂ إلى الموت، في طريق كؤود
والربيع الجميل في هاته الدنيا، ⁂ خريف يذوي رفيف الورود
والورود العذاب في ضفـ ـّة - ⁂ الجدول شوك مصفح بالحديد[3]
كرهت القصور وقطانهـ ـا ⁂ وما حولها من صراع عنيف
وكيد الضعيف لسعي القـ ـوي ⁂ وعصف القوي بجهد الضعيف
فسرتُ إلى حيث تأوي أغانـ ـي- ⁂ الربيع، وتذوي أماني الخريف[4]
البؤس لإبن الشعب، يأكل قلبه ⁂ والمجد والإثراء للأغراب
والشعب معصوب الجفون، مقسم ⁂ كالشاة، بين الذئب والقصاب

1 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص156.
2 عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران 1993، ص90.
3 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص439.
4 المصدر نفسه، ص350.

والحقّ مقطوع اللسان، مكبل ⁂ والظلم يمرح مذهب الجلباب[1]

في ظلام الكهوف، أشباح شؤم ⁂ وبهذا الفضاء أطياف نحس
وخلال القصور أنات حزن ⁂ وبتلك الأكواخ أنضاء بؤس[2]

ليت شعري ! هل ستسليني الغداة ⁂ وتعزيني عن الأمس الفقيد
وتريني أن أفراح الحياة ⁂ زمر تمضي، وأفواج تعود[3]

ليت شعري ! يا أيها الحب، قل لي ⁂ من ظلام خُلقت، أم من ضياء[4]

وفوج تغذّيه الحياة لبانها ⁂ وفوج يرى تحت التراب له ردم
وعقل من الأضواء، في رأس نابغ ⁂ وعقل، من الظلماء، يحمله قدم[5]

1- في الصورة الأولى تقوم المفارقة الازدواجية على إحساس الشاعر بهروب الزمن، وضياع الأيام لتتحول الكائنات والظواهر الجميلة من بهجتها إلى الكسوف فالانطواء، لتُساقَ بعدها سوقًا إلى نهايات مفجعة، فالشاعر تتساوى عنده الحياة والموت، والشباب المؤول للشيخوخة المؤدية إلى طريق الموت وحتّى الربيع الجميل في حياة الشاعر فهو خريف يطفئ نظارة الورود وجمالها لتصبح شوكا حادا.

2- ويقف الشاعر في الصورة الثانية مفْزعا من بشاعة حضارة القصور وارثها الأسود الملطّخ الذي يقتتل عليه البشر، وبالتالي فالشاعر يقف موقف الملاحظ من

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص499.
2 المصدر نفسه، ص163.
3 نفسه، ص439.
4 نفسه، ص266.
5 نفسه، ص165.

بعيد لما يكيده أهل القصر وحاشيته لبعضهم بعضا، فالقوي يعصف بالضعيف وهذا الأخير يكيد له، ليهرب الشاعر إلى الغاب يريد الطبيعة والاحتماء في أحضانها.

3- نجد الشاعر في الصورة الثالثة يقف في وجه التخاف ويذم المظالم، والتفاوت الطبقي والجهل، إذ يشخّص الداء باحثا عن دوائه موظّفا التقابل الحقّي المفضي لمعاني التحرر والتنور والعدالة.

ثم إن إطّراد التضاد والتقابل يشكل نهجا في الأداء وهو أمر يحتل من عالم الشابي الشعري حجر الزاوية إذ يصب التقابل والتعارض في ديوان أغاني الحياة في ثنائيات ضدية تختصر مأساة الشاعر وألمه الحاد منها الحياة/الموت. النور/الظلام. الليل/النهار. الخير/الشر... الخ. وهي مجموعة من المتناقضات التي تخلق بقوة صورا معبرة تعبيرا بليغا عن انقسام ذاتي لدى الشاعر ورفضه الواقع، فجاءت الصورة الأولى على سبيل الإيحاء تعبر عن الوحشة والكآبة والمرض إذ أن قلب الشاعر مفجوع وهو يبحث عن زمن يواسيه، كما أن الكهف شكّل الضيق والتقوقع. أما الفضاء فهو سعة مضلّة، ويتساوى النقيضان بإزاء الشاعر الإنسان كما تجتمع القصور والأكواخ في احتوائها على البؤساء والتعساء.

4- وفي صورة أخرى نجد الشاعر يصطدم بالعالم المحيط به، وجاء التضاد والتقابل في شكل إستفهامات حول كنه الزمن وما يخبئ له من تعويض نسيان للمشقة والعزاء تسليني الغداة/تعزيني عن الأمس. والأفراح تذهب وتعود.

5- ويتابع الشاعر إستفهاماته في نماذج شتّى من مفارقاته بأبعادها المختلفة، فيصبح للحب عنده وجه اللّعنة من جهة، ولكن روعة الأمل بخلاص من ناحية أخرى. "إن الفنان في صوره المفارقة يبني بناءا خاصا ذا نمط معين من الإشعاعات اللفظية التي تكتسب في سياقها اللحني معاني جديدة متداخلة قد تتعارض وتتناقض في

الظاهر أو في الباطن إلاّ أنّها تكون موقفا شعوريا موحدا هو رؤيته"[1]. فالمفارقات ليست حيلا ذهنية أو لغوية على حد قول نعيم اليافي وإنّما هي "وليدة مواقف شعورية تتضمن مواقف متناقضة لها"[2].

4-الصور اللونية والضوئية:

أ-الصور اللونية: إن صور اللون والضوء هي من أنماط الصور الفنية في الشعر الرومانسي وقد عبرت عن تجارب الشعراء وحملت رؤاهم. كما كشفت الدراسات الحديثة عن أن اللون في الفن يمثل: "رؤية شعورية على أساس أنّه قيمة تعبيرية ترتبط بمعنى العمل ومحتواه وبتجربة صاحبه الوجدانية"[3]. واللون كما تراه هذه الدراسات أداة للتعبير الفني لها أهميتها ودلالتها داخل النص، وأكّدت على علاقة اللون ببيئة الشاعر وشخصيته ومن ثم "اتّجهت في رؤيتها للألوان شتى الاتجاهات لم تزد المشكلة إلاّ عمقا وثراء"[4]. ولو تتبعنا صور الوجدان اللونية في شعر الشابي على سبيل الإحصاء ومحاولة ترتيبها من حيث كثافتها لوجدناها مفعمة بالسوداوية المعبرة عن العالم الشعري الحزين للشاعر، ثم إن معظم صور الشابي اللونية هي صور حسية ممزوجة بعناصر الطبيعة أما الألوان المأثورة والغالبة في ديوانه فهي: الأسود، الأبيض، الأخضر كما هو مبين في الجدول التالي:

1 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص158.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 نفسه، ص179.

4 نفسه، الصفحة نفسها.

الأسود	17	**البنفسجي**	01
الأبيض	11	**الأحمر**	01
الأخضر	08	**الأشقر**	00
الأزرق	02	**الرمادي**	00
الأصفر	01	**البرتقالي**	00
الوردي	01	**المجموع**	42

تحليل الجدول:

صور اللون الأسود من خلال الجدول نلاحظ استيلاء اللون الأسود وغالبيته بنسبة 40,47 %وهذا ما يوحي بتشاؤم الشاعر علما أن "هذا اللّون عند الرومانسيين يرمز إلى الحزن والظلام والقساوة والخطيئة"[1].

وشعوب ضعيفة، تتلظّى ⁂ في جحيم الآلام، عاما فعاما

والقوي الظلوم يعصر من ⁂ آلامها السود لذّة ومدامـ ـا[2]

ما لأفاقـ ـ ـ ـ ـ ـك يا- ⁂ قلبي سودا حالكـ ـ ـات؟[3]

فانظر إلى هذه المفارقة في وطن الشاعر، ففي الوقت الذي كان فيه شعبه يتألّم كان الاستعمار يعصر ويتحسى من آلامه خمرة يتلذّذ بها، كما أنّه أضفى على الآلام صفة السواد للدلالة على معاناة هذا الشعب الأبي.

1 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص180.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص134.

3 المصدر نفسه، ص441.

وتتكرر صور اللّون الأسود في أغاني الحياة لتبلغ على سبيل الإحصاء (17) سبعة عشر صورة، تتنوع فيها دلالة هذا اللون وتأثيره في تجربة الشابي الشعورية.

هذه صورة الحياة، وهذا ⁂ لونها في الوجود، من أمس أمس

صورة للشقاء دامعة الطرف ⁂ ولون يسـ ـ ـ ـ ـود في كل طرس[1]

هنا نلمس تشاؤم الشاعر من الوجود، إذ تقترن حياته بالشقاء والدموع، فكون الشاعر مستغلق ومتقوقع على أسراره وهو ما يشكّل قيمة سالبة في مدلول اللون الأسود عند الشابي ليؤكّد به مزاجه القاتم الحزين.

هل سيبدو الفجر يا ليل ! إذا جاء الغد ؟

وجناحاه إذا رفّ اللهيب الأسود ؟[2]

فصورة السواد هنا تعود على القدر المحتوم وهو الموت وما السواد إلاّ من لون الفاجعة والانقطاع.

رفّ اللهيب ← انطفاء الحياة ← سواد ← إنكسار ← حزن

ليت شعري ! كم بين أمواجك ⁂ السود وطيات ليلك المسدول

من غرام مهب التاج، ميت، ⁂ وفؤاد مصفّد، مغلول[3]

ويقدم لنا الشابي صورة الحبيبة المثالية الغائبة، ولكم يتمنّى أن تطلّ عليه بأثوابها وزيها الأسود، وشعرها الفاحم المسدول، ولكن الشاعر لم يقدم صورة الحبيبة بطريقة مباشرة مفهومة بل باقران صفاتها برموز الطبيعية كالأمواج السود المعبرة عن الملاءة الشرقية السوداء والليل تعبيرا على الشعر الأسود المسترسل على الأكتاف.

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص164.

2 المصدر نفسه، ص254.

3 نفسه، ص328.

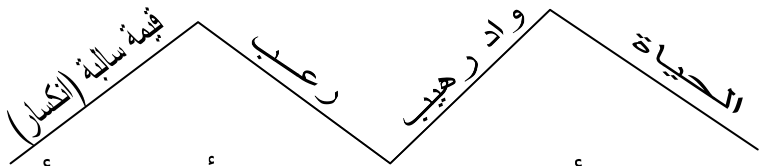
ويلح الشابي على صورة اللون الأسود، الدالة على الحزن، والحزن جوهر الوجود ونغمة عذبة على قلوب الرومانسيين.

إنّما الناس في الحياة طيور ⁂ قد رماها القضا بـ ـ ـ ـ واد رهيب

يعصف الهول في جوانبه ⁂ السود فيقضي على صدى العندليب[1]

فجاءت الصورة في حلة التشبيه المؤكّد، فالناس عند الشابي طيور رماها الزمن دون اعتراض وإيقاف في واد رهيب، مخيف جوانبه سوداء، وهو مجاز للدنيا ليقضي الخوف والرعب على كلّ صوت عندليب.

الحياة ← واد رهيب ← رعب وخوف ← قيمة سالبة



إن المتتبع لصور اللون الأسود السبعة عشر يلاحظ أن معظم الأشياء الموصوفة ترتبط بالمحسوسات والأحياء والأشياء المجردة، وهذه الموصوفات ليست سوداء في الواقع إنّما الشاعر هو الذي منحها اللون الأسود وهذا ما يفسر نزعة الشاعر التشاؤمية الحزينة ونظرته السوداوية للحياة.

- **صور اللون الأبيض:** يحتل اللون الأبيض المركز الثاني من الصور اللّونية في ديوان "أغاني الحياة" إذ يشكل نسبة 26,19 % من مجموع الصور اللّونية البالغ عددها 42 صورة. "ومن دلالات الأبيض: الصفاء، والنقاء والطهر والسلم، والغبطة والفرع والجمال والراحة"[2].

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص158.

2 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص179.

ومن أمثلة صور اللّون الأبيض:

يا أيها الطفل الذي ⁂ قد كان كاللحن الجميل

والوردة البيضاء ⁂ تعبق في غيابات الأصيل[1]

يقوم اللون الأبيض في هذه الصورة بعملية استحضار ذكرى الطفولة البريئة، فيشبه الشاعر الطفل بأوصاف عديدة هي منبع الحياة والطبيعة ورمز للجمال، فهو كالوردة البيضاء، إذ صورة اللون الأبيض صفة محتواة في الوردة ليدلّ ذلك على طهر الطفولة ونعومتها.

قد كان لي ما - ⁂ بين أحلامي الجميلة جدول

يجري به ماء - ⁂ المحبة طاهرا، يتسلسـ ـ ل

تسعى به الأمواج - ⁂ باسمة كأحلام الصبـ ـ ـ ا

بيضاء ناصعة - ⁂ ضحوكا، مثل أزهار الربى[2]

ويتأكد توظيف اللون الأبيض في "أغاني الحياة" " فيسعى الشاعر بخياله لاقتناص العناصر الجوهرية المضيئة لهذا اللون وهو ما يدل على أنّه متشبث بالحياة ويأمل في الراحة النفسية والفرح "[3].

ففي الصورة السابقة تتمثل للشاعر أمواج جدوله في الماضي هادئة وباسمة كبراءة أحلام الطفولة، والأحلام البيضاء تُحيل على جو شاعري طفولي جميل مما يوحي بجو البراءة والحرية والاتساع.

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص217.

2 المصدر نفسه، ص296.

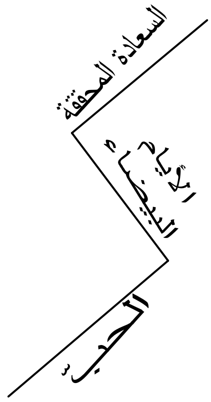
3 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص92.

ويعود الشابي مرة أخرى من خلال صوره الرومانسية النفسية واللونية إلى ما يحيله إلى جوهر الحياة، والانتماء إلى الزمن ليمزج في رؤيته بين الحب بمعناه الإنساني والحب الإلهي التصوفي.

ألحب روح إلهي، مجنحةٌ ⁂ أيامه، بيضاء الفجر والشفق

يطوف في هذه الدنيا، فيجعلها ⁂ نجما، جميلا، ضحوكا، جد متألّق

إن الأصل في هذه الصورة هو أيام الحب مجنّحة ويشترك في صورة البياض كلّ من الفجر والشفق. وفي الفجر والشفق مجاز البداية والنهاية لتدلّ صورة اللون الأبيض هنا على فاعلية الحب وسحره في الوجود، به تبدأ الحياة وبدونه تنتهي. ويمكن التمثيل لهذه الصورة بالشكل التالي:



وفي الصورة الموالية يتّضح لنا كيف أن الشاعر يريد للحبيبة ما يرتضيه لنفسه من وحدة وانزواء، فوزا بالأمان والطمأنينة بعيدا عن أذى الناس والحضارة:

أنت كالزهرة الجميلة في - ⁂ الغاب، ولكن ما بين شوك ودود

فافهمي الناس، إنّما الناس خلقٌ - ⁂ مفسد في الوجود، غير رشيد

ودعيهم يحيون في ظلمة - ⁂ الإثم، وعيشي في طهرك المحمود

كالملاك البريء، كالوردة - ⁂ البيضاء، كالموج في الخضم البعيد[1]

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص324.

كم هي شبيهة هذه الصورة بالصورة الأولى، إنّها صورة الوردة البيضاء تتكرر في شعر الطبيعة الرومانسي عند الشابي لتظهر القيمة الموجبة في جمال الحبيبة وهي بعيدة عن كلّ ما يشوب بها من دنس الناس وعفنهم.

وقد يرى القارئ أن "الوردة البيضاء" تعبير عادي لا غرابة فيه ولا تأثير "بل إنّه يمر به دون أن يثير فيه أي شيء. وفي هذا بعض الحق، إذا نظر إلى هذا التعبير معزولا عن السياق. ولكننا أمام مقطع شعري أي أمام بناء يشكل هو الآخر جزءا من بناء أشمل هو القصيدة، ومن هنا يجب أن تكون قراءة المقطع أفقيا وعموديا تربط بين مختلف عناصره حتى تتجلى الأبعاد الفنية والشعورية"[1].

- **صور اللون الأخضر:** يبدو أن اللون الأخضر هو أيضا لون أثير لدى شاعرنا لأنه يوافق إحساساته. ويأتي اللون الأخضر في المرتبة الثالثة بعد اللونين: الأسود والأبيض، إذ يحتوي ديوان "أغاني الحياة" على ثمان صور خضراء من مجموع 42 صورة لونية ما يعادل نسبة 19,04 % من الألوان، وهي قيمة معتبرة في الشعر. ويرمز اللون الأخضر إلى الربيع، المرح، الطبيعة والشباب والخصوبة[2] كما يقترن هذا اللون عند الشابي بالغاب (الطبيعة).

ومن أمثلة الصور الخضراء:

ولما أظلّ المساء السماء، ⁂ وأسكر بالحزن روح الوجود

وقفتُ وساءلته: هل يؤوب ⁂ لقلبي ربيع الحياة الشرود؟

فتخفق فيه أغاني الورود، ⁂ ويخضر فردوس نفسي الحصيد؟[3].

1 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص91.

2 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص179.

3 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص186.

لا يخفى ما في هذه الأبيات من نغمة موحية بالحزن والتعب، عبر حروف المد وتوارد حرف السين، وهذا ما ينم عن حسن تصرف الشابي في الكلام وفنونه. وتمثّل فكرة الخلود والانبعاث هاجسا على الشاعر في مساءلته المساء، ومع أن اللّوحة طبيعية إلا انه يؤثر كل جميل بعيدا، ونلاحظ في هذه الصورة أن الشاعر جمع بين أمرين رغم تباعدهما، فالحصاد لا يكون إلا بعد فوات الاخضرار أي بعد مرحلة الاصفرار، موظّفا الفعل يخضر الدال على إمكانية حدوثه في زمن الشاعر أو في المستقبل، ولا يمكن ذلك ما دام قد نقضه بكلمة الحصيد المتأخر في النضج. وهذا ما يوحي بأن الشابي مفجوع الحب والقلب وغلاله مقطوفة من قبل.

ويبقى الاخضرار في الرؤية الشابية مجاز الحياة ومجسم البقاء لتصبح الطبيعة باخضرارها، الأبدي فرصة عزاء الشاعر المعنّى بآلامه الكثيرة.

وغصونا يرقص - ⁂ النور عليها والجمال
واخضرارا أبديا، - ⁂ ليس تمحوه الليـ ـال
لن تملّي يا خرافي، - ⁂ في حمى الغاب الظليل[1]

في هذه الصورة مشهد طبيعي جميل، يوقظ العين على بهاء الله فالاخضرار يشكل محورا فيها، ذلك أنّه يتضمن معنى الحياة والخصب، والهدوء.

أما في الصورة الموالية فنجد الشاعر يحتمي بالذكريات إيغالا منه في الماضي الجميل (ماضي الطفولة والبراءة) قياسا له بالحاضر الواجم:

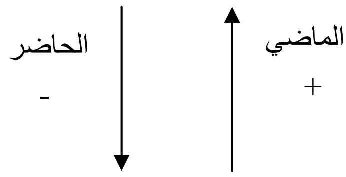
كم من عهود عذبة ⁂ في عدوة الوادي النضير
قضيتها ومعي الحبيبة ⁂ لا رقيب، ولا نذيـ ـ ـ ر
أيام كانت للحياة - ⁂ حلاوة الروض المطيـ ـ ر

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص446.

ونمر ما بين المروج ⁂ الخضر في سكر الشعـ ـور[1]

واليوم أحيا مرهق - ⁂ الأعصاب، مشبوب الشعور[2]

في هذا المقطع يضطلع اللون الأخضر بزيادة حدة الصورة، عند استحضار عناصر الطبيعة المتنوعة وجعلها منظومة نظاما متلائما، واختيارات الشاعر النفسية فمنها عنصر التذكر، الإحساس بالنشوة أيام الطفولة، ثم تحولت السعادة إلى شقاء وألم لتنتقل حياة الشاعر من قطب موجب إلى قطب سالب ويحدث الانكسار والشرخ في الصورة:



- صور أخرى لونية: كما نجد في الديوان صور لونية أخرى غير مهيمنة كالأزرق والأصفر والأحمر والوردي والبنفسجي، ونسجل غياب بعض الألوان الشائعة في الاستعمال الرومانسي كالرمادي والبرتقالي والأشقر، الأرجواني، البرونزي والخمري. ومن أهم الدلالات التي تحملها الألوان الثانوية المستعملة من طرف الشاعر والمدعمة بأمثلة من الديوان:

- **اللون الأزرق**: ويرمز إلى السكينة والهدوء والامتداد، الذكريات الجميلة، الحزن[3]. ولقد لاحظنا ضعف استعمال هذا اللون قياسا بالألوان الثلاثة السابقة المهيمنة، فلم ترد إلاّ صورتان للّون الأزرق أي بنسبة 04,76 % من مجموع الصور اللّونية.

لستُ أنسى ليلة حالكة ⁂ سربلت زرقاؤها بالسحـ ـ ـ ـب

لبستْ ثوب ظلام دامس ⁂ وسكون هائل ذي رهـ ـ ـ ـب[4]

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص446.

2 المصدر نفسه، ص450.

3 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص180.

4 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص279.

وإذا تمردت العواصف، وانتشى ⁂ بالهول قلب القبة الزرقـ ـ ـاء
ورأيتموني طائرا، مترنّما ⁂ فوق الزوابع، في الفضاء النائي
فارموا على ظلّي الحجارة، واختفوا ⁂ خوف الرياح الهوج والأنواء[1].

- **اللون الأحمر**: يرمز إلى التمرد والثورة والغضب والانتقام والقسوة[2]، وهو من الألوان التي يكثر استعمالها في الشعر الرومانسي، ومع ذلك فإن لجوء الشاعر إليه ضعيف ينحصر في صورة واحدة فقط أي بنسبة 02,38 % من مجموع 42 صورة لونية:

وخبا لهيب الكون في قلبي الذي ⁂ قد عاش مثل الشعلة الحمراء[3]

- **اللون الأصفر**: ونسبة استعماله في الديوان ضعيفة 02,38 % أي صورة واحدة ومن دلالات اللون الأصفر: الذبول، الموت، القحط، الشحوب، الجمال الزائل الخريف، الضعف، الاضطهاد، الحرية والملك[4].

وفي الصورة التالية يقترن اللون الأصفر بالأسود ليؤكد الشاعر نظرته التشاؤمية ومزاجه القاتم الحزين.

ما لأفاقك يا - ⁂ قلبي سودا حالكات ؟
ولأورادك بين - ⁂ الشوك صفرا، ذاويات ؟[5]

- **اللون البنفسجي والوردي**: وتتعادل نسبة استعمالهما في الديوان كسابقتيها (الأحمر والأصفر) أي بنسبة 02,38 % بصورة واحدة في كليهما. ومن دلالتهما: الإشراق

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة ص457.
2 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص181.
3 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص457.
4 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص95.
5 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص441.

والجمال والصفاء والنشوة[1].

قد تغنّيت، منذ حين بصوت ⁂ ناعم، حالم، شجي حنون

فلمن كنت تنشدين؟ فقالت: ⁂ للضياء البنفسجي الحزين[2]

كنت أرنو إلى الحياة بلحظ ⁂ باسم، والرجاء دون لغوب

خفّقت، ريثما أصخت لها - ⁂ بالقلب، حينا، وبدلت بنحيب

إن خمر الحياة وردية - ⁂ اللّون ولكنها سمام القلوب[3]

ب- الصور الضوئية: إن ثمة سمة بارزة في شعر الشابي تتمثّل في استخدامه للمقارنة والموازنة واستعماله الأخّاذ للنور والظلام، وجل الصور الضوئية عند أبي القاسم تتجسد في ثنائية متقابلة وهي ثنائية النور والظلام "ومن المرجع – كما بين ذلك أحد النقاد – أن الشابي تأثّر – من خلال المترجمات التي قرأها – بالشعر الرومانسي لووردز وورث (Wordsworth) وبلاك (Black) وشيلي ..."[4].

كما ذهب بعض النقاد إلى القول "بأن الاستعمال المكثّف لصور النور والظلام في شعر الشابي كان وليد تأثّره برائد الشعر العربي الرومنطقي: "أبو شادي"[5].

وبما أن الشاعر يستخدم باطراد كلمات النور والظلام، فإنّنا نجد لديه عددا وافرا من الكلمات التي تنتسب إلى عالم النور مثل: الفجر، الصباح، النهار، الضوء، النجوم الشمس ... وكلمات تتعلّق بحقل الظلام مثل: ظلّ، وكهف وليل، دجى، ديجور ... ويمكن أن نمثّل لذلك على سبيل الإحصاء والتوضيح بالجدول الآتي:

---

1 رابح ملوك، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ص 93.

2 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص 334.

3 المصدر نفسه، ص 159.

4 صادق مصلياح، "صور من النور الظلام في شعر أبي القاسم الشابي"، تر: محمد العيادي، مجلة الحياة الثقافية، العدد 33، ص140.

5 المرجع نفسه، ص140.

ما يدلّ على النور	296	ما يدلّ على الظلام	393
اسم النور	61	اسم الظلام	139
الضوء	44	الدجى	87
الصباح	46	الليل	115
النهار	28	الديجور	16
النجوم	32	الظلّ	36
الفجر	47	مجموع الصور الضوئية	689
الشمس	26		
التلألؤ	12		

من خلال المعطيات والأرقام المقدمة في الجدول يتّضح أن الشابي يوظّف أنماطا عديدة من النور، كنور النهار ونور الشمس ونور الصباح ونور النجوم ونور الفجر وكثيرا ما يرد ذكر النور ليعبر عن النور الإلهي، كما يعبر عن نور الكون.

ويرتبط النور بالحب والغناء، ارتباطه بالإيمان والحياة والجمال والفرح... "والضوء مرادف للنور وهو مرتبط بالحياة والأمل مثلما يرتبط بالعناء والحسرة والضوء المنبعث من النور عذب خافت تعوزه القوة وألوهية النور، وبينما ينبعث الضوء من أي مصدر كان، فان النور يبقى نورا في حد ذاته"[1]. ويمثّل النور في الصورة الضوئية عنصرا من العناصر التي يصور منها الشابي المرأة تصويرا مثاليا فالنور عندما يشع

1 صادق مصلياح، "صور من النور الظلام في شعر أبي القاسم الشابي"، تر: محمد العيادي، مجلة الحياة الثقافية، العدد33، ص141.

يبرز جمال محبوبة الشاعر المثالية وينسب لها التلألؤ ويشبهها بظلّ الصباح والسماء الضحوك والليلة القمراء.

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام ⁂ كاللحن كالصباح الجديد

كالسماء الضحوك، كالليلة القمراء ⁂ كالورد، كابتسام الوليد[1]

وحتى عندما يفتتن الشاعر بروعة الغاب فإنّه يرقى بالمرأة إلى درجة المثالية مستخدما عناصر تذكّر بالنور.

ودعي الشمس والسماء تسوي ⁂ لك تاجا من الضياء الجميل[2]

وفي قصيدة أخرى نظّمها الشاعر يوصي فيها الإنسان الذي ولد حرا كطيف النسيم ونور الضحى بأن يتحرر ويثور:

إلى النور فالنور عذب جميل ⁂ إلى النور، فالنور ظلّ الالاه[3]

ويرمز النور إلى الطبيعة والكمال والغبطة، فعندما ينادي الشاعر إلى الكفاح وخطورة الطموح، فإنه يرمز إلى عودة الربيع والفرح والأمل والحياة.

حتى ليتساءل الزرع قائلا:

تساءل أين ضباب الصباح ⁂ وسحر المساء وضوء القمر

وأين الأشعة والكائنات ⁂ وأين الحياة التي أنتظر

ظمئت إلى النور فوق الغصون ⁂ ظمئت إلى الظلّ فوق الشجر[4]

ولما يجيء الربيع يقول للبذور:

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص314.

2 المصدر نفسه، ص328.

3 نفسه، ص487.

4 نفسه، ص504.

وقال لها قد منحت الحياة ⁂ وخُلدت في نساك المدخر

ويباركك النور فاستقبلي ⁂ شباب الحياة وخصب العمر

ومن تعبد النور أحلامه ⁂ يباركه النور أنّى ظهـ ـ ر[1]

وينظر الشاعر إلى الشمس الوهاجة حلاّ وردا على خصومة الذين لا يرأفون به فهو ليس خائفا منهم لأن نورا باطنيا يقوده.

النور في قلبي وبين جوانحي ⁂ فعلام أخشى السير في الظلماء ؟

ومع ذلك يتمنى الشابي لو أنّه لم يولد في هذه الدنيا بالرغم من أن الحياة تمثلها عناصر مضيئة مثل النجوم والفجر ونور الكون:

ليتني لم يعانق الفجر أحلامي ⁂ ولم يلثم الضياء جفوني

ليتني لم أزل كما كنت ضوءا ⁂ شائعا في الوجود غير سجين[2]

ويعبر الشاعر عن فرحه فيوظّف الفجر والكواكب والصباح والشمس:

كان في قلبي صباح وإياه ⁂ وابتسامات، ولكن وا أسفاه!

كان في قلبي فجر ونجوم ⁂ فإذا الكل ظلام وسديم

كان في قلبي فجر ونجوم[3]

أما الفجر والصباح فهما يضعان حدا لجراحات الشاعر الروحية ويمثل السعادة في العالم الآخر.

من وراء الظلام وهدير المياه ⁂ قد دعاني الصباح وربيع الحياة[4]

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص505.

2 المصدر نفسه، ص212.

3 نفسه، ص438.

4 نفسه، ص246.

ويتخيل الشابي شروق الشمس وغروبها في العديد من قصائده كأنّه صراع بين عناصر النور وعناصر الظلام.

وغاضت ثمالة نور النهار ⁂ وأرخى ظلام الوجود السجوف[1].

ومرة أخرى تنتصر الظلماء:

واعتلت بلقيس عرش الليل في تلك النّواحي

واستوى الليل برغم الشمس في العرش الفساح[2].

إن المتفحص لديوان الشابي يجد أن كلمات من نوع: مظلمة وظلمات تظهر بأعداد وافرة "وكثيرا ما تستعمل في تجريدات من نوع: ظلمات الحياة، وظلمات الأحـزان وطاغية الظلام ونفخة الظلمات المروعة، وتقترن الظلماء في شعر الشابي بالخوف واليأس والوحدة والشقاء والشياطين والأشباح والسباع"[3]. والليل حبيب الشعراء الرومانسيين، لأنّه الصفحة المتاحة من سكون يعبر فيه الإنسان عن أشياء نفسه وأمانيها. ويبكي الشاعر في سكون الليل عندما يكون الظلام دامسا ويغنّي مع الزنابق ألحانا حزينة ويشكو حاله إلى قلبه المظلم ويحس أنّه ضائع حائر في ظلمات الشك لأن آماله دمرت في عالم الظلماء. أما الموت فيهاجم الشاعر في الليلة الداجية وقد امتطى أجنحة الصمت ومع ذلك فهو يقدم نهاية سعيدة لأشجان الحياة.

إلى الموت إن شئت هون الحياة ⁂ فخاف ظلام الردى ما تريد[4]

ما الذي خلفك يا - ⁂ ليل ... أويلٌ أم سـ ـ ـلام؟

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص350.

2 المصدر نفسه، ص354.

3 صادق مصلياح، "صور من النور الظلام في شعر أبي القاسم الشابي"، تر: محمد العيادي، مجلة الحياة الثقافية العدد 33، ص144.

4 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص189.

ما الذي خلفك يا - ⁂ ليل ... أنور أم ظـ ـ ـ ـلام؟[1]

ويخاطب قلبه الهلوع ليتصدى لمصائب فواجع الدهر التي وراءها الفرصة الجديدة للراحة والفرح.

تجلّد، ولا تستكن للّيالي، ⁂ فما فاز إلاّ الصبور، الجليد

ولا تأس من حادثات الدهور، ⁂ فخلف الدياجير فجر جديد[2]

وهاهو الشابي مرة أخرى يؤنّب التونسيين، وينتقد حمق شعبه الذي أعرض عن نور الحياة وعاش ذليلا، فيربط الصلة بين جهل المجتمع ولا مبالاته فيقابل بين النور والظلماء وبين فتور الهمم والحياة:

أنت يا كاهن الظلام حياة ⁂ تعبد الموت، أنت روح شقي

كافر بالحياة والنـ ـ ـ ـور ⁂ لا يصغي إلى الكون قلبه الحجري

أنت دنيا يظلها أفق الماضي ⁂ وليل الكآبة الأبدي[3]

ويواصل تأنيبه للشعب موظفا صور النور والظلام:

أنت روح غبية تكره النور ⁂ وتقضي الدهور في ليل ملس[4]

وتغدو الظلماء شقاء عندما يتوجه إلى المحتل الأجنبي:

ألا أيها الظالم المستبد ⁂ حبيب الظلام، عدو الحياه

رويدك لا يخدعنك الربيع ⁂ وصحو الفضاء، وضوء الصباح

ففي الأفق الرحب هول الظلام ⁂ وقصف الرعود، وعصف الرياح[5]

---

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص253.

2 المصدر نفسه، ص 187.

3 نفسه، ص513.

4 نفسه، ص489.

5 نفسه، ص515.

وفي ديوان الشابي عبارات من نوع : ليل الحزن والليل الرهيب وليل العزلة والوحدة. تمثل كلّها بعض الاستعارات التي تعبر عن قلق الشاعر من الليل، بيد أنّه عندما يصور ليلة رومانسية بين أحضان الغاب يفتتن بروعة الليل وجمال ظلمائه :

أنت يا ليلُ ذرة، صعدت - ⁂ للكون من موطئ الجحيم الغضوب

أيها الليل أنت نغم شجي ⁂ في شفاه الدهور، بين النحيب[1]

"وهكذا فالليالي تفقد مظهرها الطبيعي من حيث ظلمتها وتصبح مدلولا روحانيا فريدا في نوعه"[2]. وليالي الشابي على العموم " ليال لا نجوم فيها، ولذلك فالضوء المنبعث من كوكبة صغيرة من النجوم يوظّف لإبراز اللّيالي السوداء"[3].

ونخلص القول إلى أن الشابي يطرق معظم أغراضه في عملية النور والظلام طرقا يخلق بقوته وتكراره صورا ضوئية معبرة تعبيرا بليغا عن مجموعة من المتناقضات.

1 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص154

2 صادق مصلياح، "صور من النور الظلام في شعر أبي القاسم الشابي"، تر: محمد العيادي، مجلة الحياة الثقافية العدد 33، ص145.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

خاتمة

خاتمة:

في نهاية المطاف نعلن حصيلة ما وعدنا به في المقدمة إذ نصل إلى حوصلة أهم النتائج التي انتهى إليها البحث الموسوم بالصورة الفنية في التجربة الرومانسية لدى شعر أبي القاسم الشابي لنجملها فيما يلي:

- لقد تمخض المدخل على نتيجة هامة وهي أهمية الخيال ودوره في تشكيل الصورة الفنية، واتفقت الآراء النقدية والبلاغية التراثية على قيام الصورة على الأشكال البلاغية كالتشبيه والاستعارة، أما نظرة النقاد المحدثين فتعتبر أن الصورة أكبر من أن تكون شكلا بلاغيا، فهي قائمة على الحركة واللون والمفارقات وتراسل الحواس...إلى غير ذلك.
- ورأينا أن جميع التيارات النقدية -التي وقفنا عندها- تناولت الصورة الفنية على أنها عنصر مهم في تشكيل الخطاب الأدبي، وأكدت على قيمتها الفنية والشعرية دون أن ننسى دور الخيال في التداعي الصوري.
- ومن خلال تصنيف وتوزيع شعر الشابي إلى موضوعات استنتجنا أن ثمة علاقة بين تجربة الشابي الرومانسية والصورة الفنية عنده، إذ كانت الصورة ذات طابع خاص ومميز، فهي طبيعية ونفسية حزينة ترزح للعاطفة ، فالشابي يتكلم من خلال الطبيعة ولسانها، وكان شعره تعبيرا عن ألامه، ودعوة حية إلى الثورة.
- إن تجربة الشابي الشعرية الرومانسية لها طابعها الخاص، والصورة الفنية من أهم مقومات الشعر لديه، وأهم ما يميزها تلك الصبغة النفسية فالصورة نتيجة لأغوار النفس كما أنها تستمد عناصر تشكيلها من الطبيعة على غرار الرومانسيين.
- وبخصوص الصورة البلاغية وجدناها قائمة على شكلين بلاغيين بارزين وهما الاستعارة والتشبيه.

ولاحظنا أن الاستعارة الحركية قد شكلت دينامية خاصة متنامية في الصورة الناتجة عن حركة الأفعال الماضية والمضارعة.

أما الصورة المتحركة فهي مجسدة في الشكلين البلاغيين الاستعارة والتشبيه، وهذا النوع من الصور حاضر في ديوان أغاني الحياة وبكثرة وهي صور الرياح والعواصف والبحر والأمواج، أي صور مستلهمة من الطبيعة والنفس المتألمة.

- أما الشكل البلاغي الثاني البارز في شعر الشابي فهو التشبيه وفيه استنتجنا استعمال الشاعر للنوعين البسيط والمركب

ولاحظنا سيطرة التشبيه المرسل الذي يستمد جماله وقوته من التركيب اللغوي الخاص على الرغم من بساطته في الظاهر

- كما سجلنا تجاوز الصور التشبيهية المركبة (التمثيلية) الكثير من الخصائص التقليدية، فجاءت صوره حديثة التركيب والبناء مفعمة بالخيال الخلاق الذي أمد هذه الصور بطاقات إيحائية، وتفجرت الصور الوجدانية التي تقوم على رصد توتر العاطفة، وتوظيف عناصر الطبيعة ومظاهرها المختلفة، كما رأينا كيف وفق الشاعر في رسم الصورة الكلية والمركبة التي تحقق وحدة التجربة الشعورية بمختلف دلالاتها الانفعالية.

- وفي الصورة الموضوع (الثيمية) ظهرت عدة ثيمات (موضوعات) مهيمنة في ديوان أغاني الحياة، وهي ثيمة الحياة بشقيها السعيد والحزين، ثيمة الحزن التي تعود لعوامل متشعبة وثيمة الطفولة التي اغترف منها الشاعر صور ذكريات الطفوة ، فقد وجد فيها وسيلة للتنفيس والتفريغ، إذ حققت هذه الصور للشاعر كل ما هو جميل وسار كما تحققت له فرصة الرحيل الروحي للكشف عن المطلق.

أما ثيمة الغربة والفرار من الواقع فقد جسدت صورها الهوة الفاصلة بين الشاعر وواقعه المعيش ليلجأ للغاب مرتميا في أحضانه وأحضان الطفولة للتزود بالحب والحنان الذي افتقده في الواقع، ولما أحس بالفشل والملل راح يتمنى تجربة الموت . ونسلم في الأخير بسيطرة وهيمنة ثيمة الحزن على الديوان، وهي أهم معطى فالصورة الثيمية المتعلقة بالحزن هي أهم منتج لباقي الصور عند الشابي.

- كما أسفرت نتائج البحث عن مدى التراسل بين الحواس في القصيدة الشابية، وباءت حاسة البصر هي أكثر تحويلا منها، وحاسة السمع هي أول حاسة محول إليها ثم تأتي الحواس الأخرى لتختلف نسبة التحويل فيما بينها.
- وقد كشف البحث أيضا عن كثرة المفارقات في أغاني الحياة تلك المفارقات التي سيطرت عليها الرؤية الكونية الدرامية حين التقطت صور صراع ذات الشاعر الإنسانية بقوى الشر في المجتمع و الواقع، وتصوير الواقع التونسي المختلف ما جعل أكثر الصور الشابي تقوم على التقابل والتضاد والتنافر بين عالمين، مما أدى إلى انقسام ذات الشاعر المبدعة بين رفض الواقع وقبوله، بين الانقياد إلى ما هو كائن وما هو ممكن ومرغوب فيه، واتسعت دائرة المشاهد التقابلية المؤسسة عبر نوعين من التضاد:

1- مفارقات شعورية (فكرة متنافرة مع فكرة أخرى) وتحدث شرخا عميقا في ذات الشاعر(مفارقات ضمنية)

2- مفارقات بنيت على التضاد اللفظي والتقابل المعجمي فرادى أو أزواجا.

- ومن ناحية أخرى كشف البحث في الصور اللونية والضوئية عن شيوع النظرة السوداوية القاتمة للحياة والتي تمثلت في اللون الأسود، ولكن هذا لا يعني انعدام الألوان الأخرى في الديوان، بل على عكس ذلك، فقد احتفى شعر الشابي بالألوان ذات الدلالات التفاؤلية كالأبيض، الأخضر والأزرق والتي تختلف درجة استعمالها

ورموزها في هذه المدونة، وأنها وردت في سياقات مختلفة تغلب عليها الطفرة السالبة

- أما الأضواء فقد ألفيناها طاغية مقارنة باللون وقد جسدها الشاعر في ثنائية متقابلة ألا وهي ثنائية النور/ الظلام وما ينحدر عنها من إشعاع وأضواء ونجوم ونار وظلمات وكهوف وليل وديجور...إلى غير ذلك مما تنطوي عليه هذه الثنائية التقابلية.
- وبهذا يكون البحث قد استوفى بعض دراسته لأنواع وأنماط الصورة الفنية في التجربة الرومانسية عند الشابي، وما هذه الدراسة إلا بذرة صغيرة في أرض خصبة معطاء، وأحسب أن تكون محفزا للكشف عن الذخيرة الفنية في الشعر العربي المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع

المـصـادر والمـراجـع

I- المـصـادر:

1- القرآن الكريم:

2- الشابي أبو القاسم:- **أغاني الحياة**، المجلد الأول، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت 1997.

3- الشابي أبو القاسم:- **الخيال الشعري عند العرب**، الدار التونسية للنشر 1975.

4- الشابي أبو القاسم:- **الأعمال الكاملة "المذكرات"**، ج2، الدار التونسية للنشر (دت).

5- الشابي أبو القاسم:- **الأعمال الكاملة "الرسائل"**، ج2، الدار التونسية للنشر (دت).

II- المراجع العربية:

6- ابن جعفر – قدامة: **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (دت).

7- أبو الفتح ضياء الدين – ابن الأثير: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط1، مؤسسة الرسالة، القاهرة 1959 – 1962.

8- أبو القاسم الحسن بن بشر – الآمدي: **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق السيد أحمد صقر، ج1، دار المعارف، القاهرة 1961.

9- أبو علي – أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق عبد السلام هارون وأحمد أمين، ج1، ط1، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، القاهرة 1951.

10- أبو علي الحسن - ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ج1، ط5، دار الجيل، بيروت 1981.

11- أحمد علي سعيد (أدونيس): - **زمن الشعر**، ط3، دار العودة، بيروت 1978.

12- أحمد علي سعيد (أدونيس): - **صدمة الحداثة**، ط1، دار العودة، بيروت 1978.

13- أحمد علي سعيد (أدونيس): - **الصوفية والسريالية**، دار الساقي، بيروت 1992.

14- أحمد موسى – داليا: **الإحالة في شعر أدونيس**، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق 2010.

15- إسماعيل – عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة، بيروت 1981.

16- إسماعيل – عز الدين: **الشعر العربي المعاصر**، ط3، دار العودة، بيروت 1981.

17- الأيوبي – ياسين: **مذاهب الأدب معالم وانعكاسات**، ج2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1982.

18- البطل – علي: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الهجري**، ط3، دار الأندلس، بيروت 1983.

19- الجابري – محمد الصالح: **الشعر التونسي المعاصر**، الشركة التونسية للتوزيع 1974.

20- جبران – جبران خليل: **الأجنحة المتكسرة**، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت (دت).

21- الجرجاني – الإمام عبد القاهر: - **أسرار البلاغة**، ط2، دار المعرفة، بيروت 1981.

22- الجرجاني – الإمام عبد القاهر: - **دلائل الإعجاز**، ط2، دار المعرفة، بيروت 1998.

23- الحاوي – إيليا: **الشابي شاعر الحياة والحب**، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1972.

24- خفاجي – عبد المنعم: **مدارس النقد الأدبي الحديث**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 2004.

25- الداية – فايز: **جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)**، ط2، دار الفكر المعاصر، دمشق 1996.

26- راجح – عبد الله: **القصيدة المغربية المعاصرة**، ج2، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء 1988.

27- الزناد – الأزهر: **دروس في البلاغة العربية**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1992.

28- سعيد – خالدة: **حركية الإبداع**، ط2، دار العودة، بيروت 1982.

29- الشريف-جلال فاروق: **الرومانسية في الشعر العربي المعاصر في سوريا**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980.

30- عباس – إحسان: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 1986.

31- عصفور – جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار الثقافة، القاهرة 1974.

32- العقاد – عباس محمود: **ابن الرومي حياته من شعره**، ط6، دار الكتاب العربي، لبنان 1967.

33- عمرو بن بحر– أبو عثمان(الجاحظ): **كتاب الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، ج3، دار إحياء التراث العربي، بيروت 1966.

34- عوض – ريتا: **بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى أمرىء القيس**، ط1، دار الآداب، بيروت 1992.

35- عيد – رجاء: **لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)**، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر 1985.

36- العيد – يمنى: **في القول الشعري**، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1987.

37- فروخ – عمر: **الشابي شاعر الحب والحياة**، منشورات دار العلم للملايين، بيروت 1960.

38- فيدوح – عبد القادر**: دلائلية النص الأدبي**، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران 1993.

39- قاسم – عدنان: **التصوير الشعري**، ط1، المنشأة الشعبية، ليبيا 1980.

40- القرطاجني – أبو الحسن حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981.

41- القرطاجني – أبو الحسن حازم: - **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986.

42- القط – عبد القادر: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت 1978.

43- كبابة – وحيد صبحي: **الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الإنفعال والحس (دراسة)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999. للطباعة والنشر، القاهرة 1967.

44- كرو -أبو القاسم محمد: **الشابي حياته وشعره**، الدار العربية للكتاب، ليبيا 1984.

45- المازني – إبراهيم عبد القادر: **حصاد الهشيم**، دار الشروق، بيروت 1976.

46- محمد التليسي – خليفة: **الشابي وجبران**، ط5، الدار العربية للكتاب، ليبيا 1984.

47- المساوي – عبد السلام: **البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1994.

48- المسدي – عبد السلام: **قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون**، الشركة التونسية للتوزيع والنشر، تونس 1984.

49- مشوح – وليد: **الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني**، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1996.

50- مندور – محمد: **- الأدب وفنونه**، دار نهضة مصر، القاهرة 1974.

51- مندور – محمد: - **الشعر المصري بعد شوقي**، الحلقة الثالثة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر (دت).

52- موسى صالح – بشرى: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1994.

53- ناصر – محمد: **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية**، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1985.

54- ناصف – مصطفى: **الصورة الأدبية**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (دت).

55- الناعوري – عيسى: **أدباء من الشرق والغرب**، ط2، منشورات عويدات، بيروت 1977.

56- نشاوي-نسيب: **المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1984.

57- هلال – محمد غنيمي: - **الموقف الأدبي**، دار الثقافة، بيروت 1977.

58- هلال – محمد غنيمي: - **الرومانتيكية**، دار العودة، بيروت 1986.

59- هلال – محمد غنيمي: - **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة (دت).

60- الورقي – السعيد: **لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**، ط2، دار المعارف، القاهرة 1983.

61- الولي – محمد: **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990.

62- اليافي – نعيم: - **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1982.

63- اليافي – نعيم: - **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2008.

64- يوسف بن أبي بكر – السكاكي: **مفتاح العلوم**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 2000.

65- اليوسفي – محمد لطفي: **تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر**، دار سراس للنشر، تونس 1985.

III- المراجع الأجنبية المترجمة:

66- أرسطو: - **فن الشعر**، ترجمة وتقديم وتعليق د/إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية (دت).

67- أرسطو: - **فن الشعر**، ترجمة وتحقيق إحسان عباس، مكتبة الأنجلو المصرية (دت).

68- أرسطو: - **فن الخطابة**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت 1979.

69- بليث – هنريش: **البلاغة والأسلوبية**، ترجمة محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1999.

70- تودوروف – تيزفيتان: **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1987.

71- ريتشاردرز: **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2002.

72- س – بيتروف: **الواقعية النقدية**، ترجمة شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1983.

73- فان تيغم – فيليب: **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا**، ترجمة فريد أنطونيوس، ط1، منشورات عويدات، بيروت – باريس 1967.

74- كوهن – جان: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1996.

75- لويس – سي-دي: **الصورة الشعرية**، ترجمة د/ أحمد ناصف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، بغداد 1982.

76- مورو – فرانسوا: **البلاغة: المدخل لدراسة الصورة البيانية**، ترجمة محمد الولي، عائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2003.

4- المخطوطات الجامعية:

77- بوزياني – خالد: **الصورة الأدبية وخصائصها اللّغوية عند البلاغيين والأسلوبيين**، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2007.

78- بوطارن-محمد الهادي: **الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي (دراسة تطبيقية في شعر إيليا أبي الماضي وابراهيم ناجي وأبي القاسم الشابي)**، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو 2007.

79- حشلاف – عثمان: **الصورة والرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي**، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 1992.

80- درواش – مصطفى: **الموقف النقدي لجماعة الديوان من الشعر العربي**، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد 1985.

81- ماوك – رابح: **بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط**، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2008.

82- هيمة – عبد الحميد: **الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر**، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجزائر 1995.

5- المعاجم:

83- المعجم الوسيط، ج1، مجمع اللّغة العربية بالقاهرة 1961.

6- الدوريات:

84- مجلة الحياة الثقافية، العدد 33، وزارة الشؤون الثقافية، تونس 1984.

85- مجلة عالم الفكر، العدد 07، (د.ت).

الفهرس

الفهرس